Flo Menezes

Riscos sobre música

Ensaios – Repetições – Provas

Riscos sobre música

FLO MENEZES

Riscos sobre música

Ensaios – Repetições – Provas

Direitos de publicação reservados à:

Fundação Editora da UNESP (FEU)
Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
de acordo com ISBD

M543r

Menezes, Flo
Riscos sobre música: ensaios – repetições – provas / Flo Menezes. – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2018.

Inclui índice e bibliografia
ISBN: 978-85-9546-288-5 (eBook)

1. Artes. 2. Música. 3 Musicologia. 4. Princípios e formas. I. Título.

2018-651 CDD: 780
CDU: 78

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:
1. Artes: Música 780
2. Artes: Música 78

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:

Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe

Associação Brasileira de Editoras Universitárias

Sumário

Provas

Apresentação

Para bons entendedores, meias palavras não bastam. Ouvimos e reouvimos, e jamais ouvimos a mesma coisa. Lemos e relemos, e sempre relemos de outra forma. Nessa salutar espiral que tipifica nosso *transgresso*, é preciso arriscar. Na pasmaceira costumeira que assola a música brasileira, dominada por *crossovers*, mentalidades nacionalistas e por um assédio avassalador da cada vez mais rasa música popular mercadológica, instigar o pensamento e lançar dados fazem parte do *ouviver* especulativo, opondo-nos à facilidade e superficialidade reinante. Sintomaticamente, e na contramão do que deseja nossas sociedades tardo-capitalistas, a música radical, mesmo aquela pré-composta em estúdio, necessita de ser ensaiada, repetida, provada, em uma palavra: refletida. Assim como um texto. E também aqui se manifestam sintomas: *ensaios musicais*, em outras línguas, requerem outros substantivos que, vertidos para o português, nos sugerem interessantes conotações:

- em português mesmo: confundem-se com peças literárias ou teóricas em prosa;
- em francês: evocam a iteratividade das ideias e fatos – *répétitions* –, em insistência e revolução permanentes;
- em alemão: colocam na parede qualquer presumível assunção – *Proben* –, pondo-a a toda prova.

Sintomático era também o sentimento, por exemplo, de um Stravinsky, que preferia os extensos momentos da concepção ao efêmero da performance. Nos tempos atuais, dominados pela fragmentação da internet que, a despeito de todas as suas qualidades, desprestigia a extensão reflexiva

imprescindível a todo saber, Stravinsky não seria o músico *moderno* que foi: seria mais um militante de nossa resistência. Já o músico intérprete, este nunca sabe o que é mais necessário ou mesmo prazeroso: se os ensaios que precedem a execução de uma obra, ou se a própria performance. Nesta, a interlocução é mais completa, pois que diante de um público; naqueles, a interlocução é mais profunda, questionadora, porque investigativa, compartilhada nos ínfimos detalhes com os companheiros de viagem ou com o legado em que consiste a partitura. Mas de toda forma, concebendo-se, pondo-se em xeque cada gesto interpretativo, ou à prova o resultado de todos os gestos, arrisca-se o tempo todo.

E estes ensaios reunidos são isso: esboçam, mas também provocam, insistem em ideias sobre as quais já falei antes, porém – como haveria de ser – de outras formas, algumas delas ainda relutantes para quem as lê e talvez para mim mesmo, provam hipóteses suspeitas e manifestam firmes convicções, doam a quem doer. São análises de ideias e de obras e, como toda análise, perfazem riscos no itinerário da mão sobre o papel, quer seja do esboço teórico, quer seja de uma partitura, nossa ou de outros.[1]

De uns tempos para cá, a musicologia internacional tem conferido cada vez maior peso aos esboços que deram origem às obras, e isto a ponto de ser batizada de "musicologia genética". Mas os riscos e rabiscos em que consistem os esboços não se restringem à composição. O gene do pensamento e da investigação é a rasura – mistura de curiosidade e admiração.

Assim é que, em meio aos ensaios, há também análises-esboço. E nesse sentido, há aqui muito de inacabado, possivelmente daqueles inacabados que não precisam encontrar um fim preciso, aos moldes – com perdão da comparação – da *Oitava* de Schubert, ou da *Décima* de Mahler, ou mesmo do *Requiem* de Mozart, de *Jakobsleiter* de Schoenberg... Liturgias que iteramos, como todo mito, rito ou assunto, sem jamais pôr neles uma pedra final.

Mas de tudo que está aqui assino embaixo. Ensaiar, insistir ou mesmo provar é da responsabilidade de quem lança as ideias, como se fossem dados, criando-as ou as interpretando, dando a cara a tapa. Os resultados não pertencerão só a mim: colhem-nos aqueles que assim o desejem. Aos que os

---

1 Para download dos exemplos sonoros indicados ao longo deste livro, acesse <http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/index_flomenezes.html>, depois acesse "Books and articles", e lá, a referência a esta publicação.

rejeitarem, *a rivederci!* – há mais de uma curva no emaranhado espiralado em que (re)vivemos.

Há ensaios bem-acabados, mas também os inacabados. Ideias que relanço. E análises, bem acabadas ou em rabiscos. Erros e acertos mutilados pela caneta ou borrados pelo lápis. Em meio à transtextualidade do texto, permeado de rasuras e pleno de formulações cuidadosamente repensadas, muita coisa lá de trás, anotações analíticas que guardei em meio às primeiras partituras adquiridas e amadas. Outras mais de cá, perto desse meio caminho em que me encontro, sem titubeios dantescos, porém aberto aos possíveis descaminhos. E, repito, a responsabilidade é toda minha.

São Paulo, agosto de 2016

Dos ouvidos para cima

Quando ouvimos música, os sons que adentram nossos ouvidos nos invadem e nos dão a sensação de uma plenitude abstrata: vibrações que tocam nossa sensibilidade impalpável. Pelo teor imaterial de tais percepções, a música aproxima-se da matemática. Pela comoção de nossos sentimentos, de modo quase inexplicável, ela provoca emoções, algo que nenhuma fórmula pode nos propiciar. Equações de afetos.

Mas ao perfazer seus caminhos em meio às ramificações de nossa psique, alma e corpo, os sons podem percorrer predominantemente duas direções opostas: ou vão mais para baixo, rumo ao corpo, ou tendem a se elevar em direção à energia pensante que, nos parece, paira acima de nosso cérebro.

Imaginemos a drástica situação em que um de nossos pés seja cortado e separado de nosso corpo. O que diríamos? Que, a partir desse pé, perdemos o restante de nosso corpo??? Ou, identificando-nos com o corpo e pensamento que nos sobram, que simplesmente perdemos nosso pé? Aquele pé passa a constituir algo externo a nós, mais um corpo estranho em meio a toda objetividade do mundo.

Sigamos adiante e cortemos uma de nossas pernas, inteira! Ainda assim falaremos a partir de nossos corpo e mente restantes. Não dizemos "corpetas", mas antes pernetas. Cortemos as duas pernas, e mesmo assim falaremos a partir do que nos sobra: corpo, tronco e cabeça pensante. Digamos que nos fosse possível experimentar o isolamento físico de nossa cabeça, então distanciada de nosso tronco. Aí, claro, a *vida*, tal como se constitui, não teria mais lugar, pois até mesmo a *mens (in)sana* depende, em alguma medida, do coração! Mas se quisermos localizar nosso Eu, ainda assim falaríamos a partir de nossa cabeça e abriríamos mão de nosso próprio corpo: "Perdi meu

corpo... porém resta-me o juízo!" Se, por fim (ou por começo?), isolarmos toda a massa concreta de nossa face e crânio, cérebro incluso, da nossa faculdade abstrata de pensar, a partir de que lugar falaríamos? Da cara, crânio e cérebro que não refletem nem pensam ou do próprio pensamento? Neste ponto, já perderíamos a fala, e a língua abstrair-se-ia em pura linguagem.

E eis aí, de novo, o ápice da dúvida que levou o Filósofo a descartar tudo, menos o *cogito*, na mais soberba de todas as formulações da filosofia: sou enquanto *penso*, não necessariamente enquanto *sinto*... Nisso reside a diferença substancial entre a música de entretenimento e uma outra, que nos inter-tem e se envereda pela mais impura das especulações acerca dos (i)materiais sonoros. Se os sons que adentram nossos ouvidos vão preponderantemente para baixo, dirigem-se ao corpo, modelam-se aos pés e evocam a dança, atrelam-se ao ritmo, alinham-se às pulsações do coração, provocam a comoção potencialmente catártica das massas uniformes, corpos de bailes. Se vão para cima, reforçam sua índole abstrata, fazem com que esqueçamos o tempo, priorizam as relações harmônicas, abandonam o terreno rítmico e adentram o âmbito quase imensurável das durações, paralisam o ente-ouvinte diante de uma porção da eternidade, aproximando-o da estonteante velocidade da luz, e isolam seus criadores mais radicais, desnudados e alvejados por corpos dançantes, em suas torres de marfim.

Orgasmo, ápice que passa, e tesão, gozo que permanece: indo para baixo, em sentido *inferior*, os sons vão ao encontro do belo, corpóreo e efêmero como toda contingência; mas para cima, atingem o sublime, algo *superior*, histórico e imbuído de memória, como toda essência. E quando o fazem, arrebatam toda sensibilidade, causando-nos os arrepios de que só a música é capaz. O belo, aí, desvenda-se como neurotransmissores do sublime, pois arrepiar-se nada mais é que elevar os pelos, elementos corpóreos de superfície, para cima! É o que nos propicia a escuta, em zigue-zague quântico, dos grandes Bs, Ms e Ss da história: Bach, Schubert, Mozart, Beethoven, Monteverdi, Stravinsky, Brahms, Strauss, Berlioz, Webern, Schoenberg, Boulez, Mahler, Bartók, Messiaen, Berg, Schumann, Stockhausen, Berio...

Não à toa a dança mais extraordinária é a que se demonstra capaz de coreografar o silêncio, pois toda obra musical de gênio, completa, complexa, aponta soberbamente para múltiplas direções, afetos e especulações, mas jamais deixa de exercer a preponderância do sublime diante e a partir do belo.

1

É trabalhado em cima da série harmônica, num estudo dos intervalos, cujo sistema pode-se denominar de "sistema de polarização". Tal sistema não visa criar tons principais numa determinada peça, como o "sistema tonal", mas sim criar centros polares através do uso da série harmônica, bem como negar tais polarizações com os poderes também da série harmônica.

Aqui Berg utiliza a "neutralização" que a série harmônica nos oferece como que para contradizer a hierarquia tonal que ressaltava apenas os intervalos polarizantes da série harmônica, escravizando-os.

1ª peça: (Mäßig) A polarização principal é a de mi♮. Ela é apresentada no 1º compasso pelo Klarinette, com o tempo ♩=76. No 2º compasso inicia-se o "esclarecimento" dessa polarização, com o tempo mais lento (♩=58). O piano apresenta o mi♮ e uma ambigüidade entre este mi♮ e mib que polariza o primeiro. Tal ambigüidade se resolve no compasso seguinte com a apresentação do fá♮ ⇒ mi♮. Ao mesmo

Análises em manuscrito: 1979 – Alban Berg: *Vier Stücke Op. 5*, para clarinete e piano – análise inédita.

2

tempo iniciam-se dois movimentos de neutralização deste mi♮: na mão esquerda do piano um desenho melódico que polarizará ré♮ (2ª M de mi♮ que neutraliza mi♮) e no Kl. um movimento que resultará na polarização de dó♯ (3ª M de mi♮ que neutraliza mi♮). Ambas polarizações descentralizantes são apresentadas ao mesmo tempo (com um mi♮ soando), no intervalo de 5 tons e 1 semitom. Notemos também que a ambigüidade entre mi♮ e mi♭ no início recai entre ré♮ e dó♯. No 4º compasso a polarização de mi♮ é destruída por completo com a anunciação clara de mi♭. Em seguida, no piano é apresentada uma progressão e é reapresentada a ambigüidade ré♮-dó♯ com o mesmo intervalo de 5 tons e 1 semitom. Nesta progressão vê-se uma importante papel da 4ª. O movimento da mão direita neste 4º compasso, mi♭, fá♮ (2 polarizantes de mi♮, embora o mi♭ esteja agora atraindo para si tal polarização), sol♯ (3ª M neutralizante de mi♮) e dó♯ (6ª M neutralizante de mi♮). E a seqüência de

3

polarizantes e neutralizantes. Estes intervalos
neutralizantes formam o intervalo de 4ª (entre
sol# e dó#). Na mão esquerda o ré♮
persiste, no 3º compasso, onde é apresentado
dos intervalos de 3ª M, no 4º compasso o
ré♮ continua e o intervalo de 3ª M transfor-
ma-se em 4ª (entre mi♮ – lá♮ e lá♮ –
ré♮ que persiste). A 4ª de baixo (mi♮-lá♮)
desce meio tom para que a nota grave seja
mi♭, e não mi♮. Aí os 3 pólos são
visíveis, o mi♭, o ré♮ e o dó#. Enquanto
que o Kl. acentua este ré♮ numa progressão
melódica-rítmica no compasso 4, na qual
as células de 3 colcheias (compassos 1 e dois)
ampliam-se para 4 nas notas mi♭, mi♮ (a
ambiguidade) que recai na negação ré♮.
Há, no piano, a recaída para a terça maior descenden-
te de dó#, lá♮ (3ª esta apresentada no 3º compasso).
Este lá♮ começa a tomar importância, por ser 3ª
M de dó# e um intervalo de 4ª, intervalo tão
importante na neutralização. Mas lá♮ é 4ª
de mi♮. No Kl. a pol. de ré♮ começa a decair
no 5º compasso numa progressão rítmica de

4

3, 4 e 6 notas num tempo. No piano a
pol. de ré♮ persistente torna-se mi♭ no 3º
compasso, o lá♭ (4ª de mi♭) recai para o lá♮.
E o mi♭ recai para ré♮. Há também progres-
sões para pol. de dó♯. As 4 polarizações
são apresentadas: mi♭, ré♮, dó♯ e lá♮
(3ª M descendente de dó♯ e 4ª de mi♮), numa
progressão rítmica de 2, 3, 4 e 6 notas num
tempo, até o 6º compasso: Ganz langsam
(♩ = 40-44) onde há o esclarecimento total da
pol. de mi♮, quando um movimento meló-
dico no piano apresenta a pol. de mi♭ (mi♮ como
2ª m. de mi♭) e si♭ (5ª pol. de mi♭) e, em segui-
da, este si♭ recai para o lá♮, enquanto
o Kl. vai baixando de meio tom até o mi♮,
que além de explicar bem o intervalo de
4ª de mi♮ - lá♮, esclarece a polarização
principal mi♮ com intensidade fff. Vemos
que o ritmo, o tempo e a ~~intensidade~~ dinâmica acompanha
magistralmente o esclarecimento da pol.
principal. Após ser afirmado existe a
apresentação da pol. mi♮, a ambiguidade
mi♭-mi♮, a apresentação de ré♮ e dó♯,

5

outra ambigüidade, a apresentação da 3ª M
e da 4ª justa num movimento de polariza-
ções que neutralizam a pol. principal
(até agora não esclarecida, apenas afirmada) e
através dessa 3ª M e 4ª justa o esclareci-
mento da pol. principal mi♭, que acontece
no 6º compasso

A partir daí, do 7º compasso, existe uma acelera-
ção, que é uma transição do tempo do "esclareci-
mento" de mi♭ p/ o tempo inicial, o da "reafir-
mação" do mesmo mi♭, onde a mão direita do
piano apresenta pol. de lá♭, e o Kl. apresenta
a pol. de ré♭, em seguida a sequência de
3 notas mi♭; ré♭ (5ª de mi♭) e mi♭ (2ª m de mi♭),
mas que por estar no grave e ser a última das 3 notas
a ser executada é polarizada. Tal movimento
é esclarecido com o ré♭ — mi♭ que para
numa curta fermata. Mas nesta "reafirmação"
de ré iniciada no final do 7º compasso
traz o germe das neutralizações que acontecerão
no período de "esclarecimento": na mão esquer-
da a progressão, no grave, para ré♭, e nos acordes
um desenvolvimento que resultará num acorde neu-

6

tro, que prossegue numa progressão rítmica
até a fermata, como que para negar também
a ~~progressão~~ ajuda da progressão rítmica no
esclarecimento de mi♮, no 5º e 6º compassos.
Com a fermata do 9º compasso começa
a 4ª etapa da peça, a zona de "neu-
tralização" de que falei antes de começar a
análise específica. No "esclarecimento"
existem polarizações que neutralizam, mas agora
é uma neutralização geral, sem polari-
zações. A mão esquerda do piano apres. um
um direcionamento para do♯, após apresentar
intervalos de 3ªM e 4ª existentes todos
juntos no acorde neutro que para na fermata,
um desmembramento do acorde neutro que
pol. direcionadamente p/ do♯, completando
a ambigüidade entre ré♮ e do♯ (o ré♮ é
apresentado numa progressão p/ o grave de que
já falei, onde se apresenta o ré♮ mais grave do
piano). Este desmembramento é intercalado
com a mão direita apresentando as mesmas
3 notas que o Kl. apresenta no compasso
anterior: mi♮, si♮ (5ª de mi♮) e mi♭ (2ªm

7

de mi♮). Mas aqui não existe o esclarecimento
que para no mi♮ na fermata, e sim um
movimento que neutraliza mi♮, anunciando
o fa# (2ª M de mi♮). Aí o do# sol. não
mão esquerda recai para do♮ formando
uma forma de neutralização fortíssima, pois forma
o intervalo mais neutro de todos da escala tempe-
rada, o "trítono", entre do♮ e fa#.
No Kl. acontece um movimento que sai do mi♮
e caminha para sol (3ª m neutralizante de
mi♮, 3ª M de mi♭, 2ª M de fa♮, trítono c/
o do#). E este sol persiste como se fosse
uma memória do ré♮, pois é 4ª justa
deste. Forma-se, no piano, acorde de
trítonos e 4as justas. Mais adiante o si♭,
3ª M de sol♮ apresentado no Kl. é apresentado
no grave. ~~A densidade~~ diminui ~~tom como~~
a progressão rítmica a partir do acorde neutro
de trítonos e 4as, numa negação também rítmica
e de intensidade também, já que o último
acorde é executado em PPPP e a última nota,
sol♮ no Kl., em PPP.

2ª peça – Sehr. langsam.

2ª peça – Sehr langsam.

A preocupação nesta peça tem as mesmas características: apresentar uma determinada nota polarizada e neutralizá-la posteriormente. Mas aqui Berg já inicia a peça com um acorde neutro, o mesmo que utilizará no final, como se uma polarização daí surgisse mas acabasse dominada pela negação da hierarquização que a fez existir. O acorde inicial é a 3ª M. Com ele nota-se uma sequência rítmica crescente no 1º compasso, no piano, até uma melodia surgir no Kl. Esta melodia cresce até o lab, recai a sol, e depois a 3ª m de sol, mi♮. Enquanto isso, na mão direita do piano, surge acordes que polarizam dó♮, notado principalmente pela queda frequente de ré♭ ⟹ dó♮. Aí então o Kl completa sua melodia direcionada também para dó♮, evidenciado no agudo, em pp, no 4º compasso. Mesmo no acorde pol. de dó♮, no piano, vê-se a presença da força neutralizadora da 3ª M (mib, sol). A progressão rítmica da 3ª M do 1º compasso, quando então surge a melodia no Kl, repete-se no 3º compasso quando a melodia direciona-se para dó♮ do 4º compasso. Quando a pol. de dó♮ fica clara no final do 4º compasso e no 1º tempo do 5º compasso pelo Kl., começa a etapa de neutralização desta polarização. No piano nota-se, na mão esquerda, progressão meio tom desde sol# (quinta aumentada de dó♮) até ré♭ que forma uma 3ª M com fá♮. Na mão direita um direcionamento para um acorde que contém uma 3ª m (sol# – si♮) e mi♮ que faz outra 3ª m com sol♮, este último consequente de uma aceleração rítmica numa melodia decrescente desde dó♮ no agudo. O Kl. utiliza a progressão rítmica, até agora acarretadora de movimentos polarizadores, para negar a polarização principal, dó♮. Nota-se que o último som restante do último tempo no 5º compasso apresenta uma sobreposição de 3ªs m: 3ª m (réb – fá♮); 3ª m (fá♮ – sol#); 3ª m (sol# – si♮); um intervalo de quarta entre si♮ e mi♮, e a 3ª m (mi♮ – sol♮). O sol♮ no Kl. é polarizado no 6º compasso, para, no 7º, recair para fá# numa progressão rítmica. No piano a uma progressão rítmica com os 3 últimos acordes do 6º compasso, evidenciando a neutralidade do último acorde. No 7º compasso resta a nota mais grave do acorde, o ré♭, que decresce melódica-

mente para dó 4 (polarização principal), mas passa por este, apresentando o si 4 (2ª m de dó 4 e, por esta razão, poderia polarizar dó 4), e então recai para a 2ª m descendente de si 4, si b (2ª M neutralizante de dó 4). O si b evidencia a neutralidade de dó 4, e por isso é afirmado em 3 oitavas, em ppp, no 8º compasso. A dinâmica não precisa ser tão influente com a evidência da negação de dó 4, principalmente quando, na mão direita o ré 4 é anunciado, e com o fá# no kl. realizam a reapresentação da 3ª M do início. O piano retoma a 3ª M (ré 4 – fá#) e apresenta uma progressão rítmica paralizada em fermata. A aceleração rítmica evidencia, agora, a neutralização. Até na dinâmica, PPP, o fim mostra a verdadeira intenção do início.

Esta peça é diferente da primeira em um ponto: enquanto a 1ª apresenta uma polarização, e depois a nega, estabelecendo uma zona de neutralização, a 2ª peça procura dar uma visão diferente do fenômeno sonoro, começando com um intervalo neutro (a 3ª), e fazendo a polarização nascer daí, e ser negada posteriormente, como se fosse apenas uma fase dentro da neutralização. Se analisarmos bem veremos o porque desta peça ser a 2ª e não a 1ª do ciclo. Na primeira Berg lança um ponto de vista realmente objetivo e realista. Dado este ponto de vista, Berg desenvolve na 2ª peça um ponto de vista crítico, a respeito da atonalidade, da neutralização, mas apresentando uma polarização e a negando. O porque da apresentação da 3ª M ré – fá# no final, com progressão rítmica praticamente idêntica e dinâmica igualmente idêntica ao início? A apresentação de uma polarização e a negação são etapas, as ambas, importantes. O realçamento no início e fim da neutralização e o avanço metalinguístico na tentativa de realçar o valor da neutralização ou negação da hierarquia polarizadora.

Na 1ª peça apresenta a fórmula.
Na 2ª dá ênfase à importância dessa fórmula.

A razão de Berg ter escrito, entre a 1ª e a 2ª peças pausa obrigatória, pois as peças não devem ser executadas uma após a outra, evidencia a importância de cada. Mas é óbvio que elas contêm relações intrínsecas.

ALBAN BERG. 1

Vier Stücke für Klarinette und Klavier, op. 5.

3ª peça: sehr rasch.

~~Locomoção 2ª m~~ Inicia c/ um movimento claro do piano, em 2ª m (usado com grande força de locomoção), decrescentemente, partindo da mi♮, apresentado após movimento neutro 5ª aumentada (dó - sol#) formando terça maior (sol# - mi♮).

Este mi♮ é negado pela apresentação no agudo de uma sequência ré♮ - e 2ªs m. - si - dó - dó#, terça menor de mi♮. Nota-se a sequência: dó♮ - sol# - sol♮ - dó#, na qual o mi♮ é centro por estar paralizado, mas neutro ao realizar 3ªs maiores e menores.*

Cada paralização da mão esquerda de desenho cromático decrescente é negado por um desenho cromático crescente.

As paralizações são feitas através do ~~movimento~~ intervalo neutro de 3ªs menores:

mi♮ — ré♭ - si♭ - sol♮ - mi♮ (movimento t₄). Deste último mi♮ segue-se mais duas 3ªs menores, ~~[illegible]~~ direcionados, portanto, a ré♭. Uma espécie de negação do mi♮.

*a neutralização mi-dó# tem ligação com a mesma neutralização na 1ª peça, onde mi pol. nos 3 comp. iniciais é neutr. por dó# no 4º com

Cada nota desta seqüência de 3as menores
é negada de uma maneira cromática
crescente. Ré b pelo trítono sol ♮.
Si b pela seqüência de 3as menores que terminam
em ré# - fá#, que formam, respectiva-
mente, 5ª e 3ª M (esta última, ao negar, pro-
põe a polarização de ré# pela quinta, o
que encontra com o acorde de ré# menor).
Pela seqüência sentimos a pol. de ré # por
seu acorde menor (tonalmente falando)
como negação de si b. Sol ♮,
negado através de 3as maiores que
paralisam em dó ♮ - mi ♮. O mesmo
caso antecedente acontece, mas criando
acorde de dó ♮ Maior, não menor.
É a exploração da neutralização
por 3as maiores e menores, criando inelu-
táveis acordes perfeitos, totalidade de acordo com o senso tonal). Mi ♮
é negado por 4as que estacionam em
lá ♮ - ré ♮, formando, respectivamente,
quinta e 2ª M (esta última nega
qualquer atração da quinta). Notamos
duas coisas importantes: o aumento

2

gradual de intervalos de negação (primeiramente som uno – depois 3ª m – 3ª M e 4ª); e notamos que a ~~pontual~~ dos 3as m até a 4ª (1º acorde do 3º compasso) a preocupação é a de destruir a polarização por quinta, através da apresentação de intervalos menores progressivamente (3ª M – 3ª m e 2ª M).

Embora exista toda essa negação notamos que existe um direcionamento decrescivo para ré ♮. É uma das maneiras: a evidência ~~do~~ por direcionamento.

No Kl nota-se um movimento que realça o movimento de 2ª menores do piano, apresentando a sequência ~~de~~ lá ♮ (as 3 primeiras semicolcheias são direcionadas a este lá ♮) – dó ♮ – mi ♭ – ré ♮. A polarização de ré ♮ pela sequência de ~~2ª~~ 3ª menores. Outro modo de utilizar o direcionamento, é usando intervalos neutros. A partir daí vê-se uma progressão rítmica realçando a 2ª m.

3

Polariza primeiramente mi♮ (2ª M de ré♮, neutralizando-o), depois sol♮ e por fim, sem necessidade de 2ª m por esta ter sumido c/ a progressão rítmica, si♭. Nota-se a seqüência mi♮ – sol♮ – si♭, de 3ªs menores. Nota-se a colocação do ré♮, polarizado no piano mais adiante (pelas 2ªs menores decrescentes), entre dois movimentos de 3ªs menores neutralizantes: lá♮ – dó♮ – mi♭; mi♮ – sol♮ – si♭. O Kl. faz, podemos dizer, um verdadeiro "comentário" do que acontece no piano. É maravilhosamente metalingüístico!

A partir dessa polarização de ré♮ envolvida por movimentos neutros e evidenciado pelo direcionamento inicia-se uma fase de afirmação da 3ª M iniciadora, sol# – mi♮, na qual as 2ªs menores decrescentes têm começo. O piano apresenta 3 acordes: o primeiro tem como intervalo: trítono – 3ª M – trítono – 3ª M – 4ª, neutro por apresentar intervalos neutros; o segundo apresenta sétima maior – sétima M – trítono e 4ª, notando-se claramente que a quarta, dependendo do contexto, é considerada neutra. Aqui ela é apresentada como último intervalo em ambos os acordes, juntamente com trítonos e 3ªs M no primeiro e 7ªs maiores (que, por estarem sobrepostos, polarizam a nota central, caso de mi♭, que está entre ré♮ e mi♮) e trítono no segundo. Pela polarização de mi♭ no segundo acorde realça-se a repetição da quarta mi♭ – lá♭, com apresentação de uma quarta sobreposta, ficando: mi♭ – lá♭ (sol#) – dó#. Este dó#, no agudo, formando 2ª M com mi♭, o neutraliza.

É a aparente polarização da quarta negada pela sobreposição, e evidenciada a não polarização através da polarização na nota mais grave (no caso mi♭), que é negada pela mais aguda da 4ª (no caso do #, 2ª M de mi♭). Além de ser uma especificação da neutralização de mi♮ no primeiro acorde do piano do 3º compasso, o que comprova o movimento de negação da quinta feita desde as 3ªs menores no 2º compasso até este acorde primeiro do piano. A partir deste acorde nasce o complemento do direcionamento mi♮ → ré♮, com a apresentação de mi♭ e por fim o ré♮, no 3º compasso.

Nota-se, pois, que todo esse movimento para o ré♮ é envolvido por negações completas, e até crítica da polarização da quinta, que é a nota

mais próxima do som percutido em sua série harmônica. E esta crítica toma ora forma através da quinta colocada como "quinta", ora quinta transposta através das oitavas, formando a "quarta".

Após estes dois acordes "críticos" da quinta é apresentado o terceiro acorde. Nele é demonstrado justamente esta "transposição" por oitava com mudança de intervalo conforme sua apresentação. Esclareceri: o acorde é sol - si - ré # - fa #, tendo como intervalos, respectivamente, 3ª M - 3ª M - 3ª m. Este acorde de terças neutralizantes é precedido de um ornamento no grave (destacado pela sua tessitura e pelo pedal) que apresenta as notas si - fa #. Nota-se, com isso, uma "divisão" do acorde de terças em duas: si - fa # (2º e 4º sons, já apresentados, pois, pelo ornamento) e sol - re # (1º e 3º sons do acorde de terças). O que se observa é que si - fa # é uma quinta, e sol - ré # uma 5ª aumentada (ou 6ª m), e se transpusermos o sol ou ré # uma oitava acima ou uma abaixo, respectivamente, temos uma terça maior. A relação entre 4ª e 5ª existe matematicamente igual entre 6ª m e 3ª M, 6ª M e 3ª m. Além desta 3ª M ser apresentada em 6ª m, denunciando a "trama" quarta - quinta, ela é colocada de maneira com que, juntamente com a quinta, forme um acorde neutro de terças.

Depois deste esclarecimento da negação do intervalo de quinta inicia-se um movimento para a afirmação da nota geradora (não deve ser tomada como pólo, mas como causa de toda a composição e pol. de ré, que veremos ser afirmado a seguir), mi ♮, e do intervalo descendente com que este mi ♮, descendo, indica a pol. de ré ♮ no 3º compasso, o sol # (lab) - mi ♮.

agora percebemos melhor ainda o sol #, e não lab do início, e como o jogo do ré, apresentando quinta aumentada com dó, destruição por meio tom da quinta, arma de Debussy, bem como o jogo dó # - sol ♮, trítono, quando este dó # pretendia "alcançar" o sol #!

(dinâmica depois)

No Kl. o movimento é claro: fa - fa # - fa ♮ - mi ♮. Decrescente de fa para mi ♮, e fa # usado com grande força de direção.

No piano o fa # do acorde de terças se direciona para mi ♮, apresentando lab (aqui fa só o intuito decres-

4

cente). Este intervalo acaba tomando visível importância pela sua exaltação através da tessitura: nota-se que, desde o 1º compasso, ele se repete em tessitura diferente, destacando-se em direção do agudo, mas o último mib apresentado pelo Kl. na mesma tessitura inicial. Ele se destaca pela locomoção e volta, já sobressaído e importante. [illegible] tessitura Berg reutiliza de in-formações que Boulez veria, mais tarde, dar enorme importância, e com razão.

* Nos acordes da mão esquerda nota-se um direcionamento que parte de sol e de si até um acorde formado por duas 2ª M, tendo como extremidades as notas sol – mib, agora sim transformado definitivamente em 6ª m, e não quinta aumentada, pois a força desta já foi utilizada. A neutralização do acorde continua. É evidenciado o poder do direcionamento, pelo qual o caráter de um intervalo pode mudar, através de movimentos de 2ª m.

* A dinâmica acompanha o esclarecimento e a "clara" retomada de tudo depois, no 7º e 8º compassos. Pela dinâmica o ré polarizado no 3º compasso só terá força na página seguinte.

A segunda parte da peça, se é assim que podemos dizer, "Sangsame Viertel", inicia no piano com uma seqüência de intervalos: trítono – 4ª – 4ª. O que se nota é [illegible] iniciou com o trítono, e apresentação do agrupamento neutro de duas quartas sobrepostas, como no 4º compasso. Esta seqüência permanente durante praticamente o "Sangsame Viertel" inteiro dá origem a uma melodia na mão direita, também neutra: si – ré – sib – lab – ré – fa – mi – sol. Esta seqüência evidencia a 3ª m, vista entre si – ré, depois ré – fa; e mi – sol. Me parece que a apresentação do sib evidencia o intervalo ambíguo da 7ª M, aqui entre o si♮ preso e o sib, e no 4º compasso entre mi♮ e mib no grave. O lab anuncia a 2ª M entre ele e sib, que é onde se baseia a neutralização do acorde de quarta. Existe então a retomada do ré que se esclarece mais a seqüência de terças menores.

Nisto inicia um movimento no Kl., apresentando as últimas notas da mão direita: si – ré – fa (evidencia esta seqüência de 3ª m) – sib – lab (evidencia a relação de 2ª M entre estas duas notas). Acaba, com isso, apresentando o intervalo de 4ª entre fa – sib. No piano, enquanto a seqüência

originadora diminui cada vez mais de velocidade, sofrendo altera-
ção rítmica, a mão esquerda desenvolve as 3ª m e 2ª M:
mi – sol – fá. Sai daí um decréscimo de meio-tons partindo
da 3ª m descendente de mi, do#, e parando em lab, que por
estar junto com fá, realiza a 6ª M ou 3ª m. A partir daí
o piano executa intervalos com direção ao grave: 4ª –
4ª – trítono com "queda" da nota grave para meio tom
acima realizando outra 4ª. A primeira 4ª é executada
com o do# no grave, realizando o acorde de sobreposi-
ção de 4as do# – fa# – si. Depois, nota-se uma locomoção
das 4as pelas 2as menores, através destas: fa# → sol (com
ré); ré → mib (com o trítono lá subindo para
sib). Há, no grave, uma alteração na seqüência, o fa#
deveria apresentar si, mas cai para fá ♮, executado jun-
to com o sib, realizando outra sobreposição de 4as: fá –
sib – mib. Logo depois é apresentada a quarta fa# –
si. Esta quarta é presa junto com todas as notas
evidenciadas pelas 2as menores. Uma alusão ao
ré pol. no compasso. No Kl. a seqüência inverda,
ascendentemente, com mi – sol – fá, depois com
uma seqüência de 2as Maiores (símbolo da neutralização das
4as sobrepostas), apresentando a 3ª m da última segunda
maior mi. Esta 3ª m é ré.

Apresentado com um acorde de 4ª – trítono –
4ª – 4ª – 3ª M (que será aproveitado na última parte),
o ré, pelo timbre e tessitura, é polarizado. Toda
a segunda parte, os seus movimentos neutros, suas se-
qüências rítmicas, acabam encontrando um ré pol. no
agudo. Mais uma vez o ré é pol. através de mo-
vimentos neutros. Ora pelo direcionamento, ora pela altura.

A 3ª parte da peça, "Sehr hastig", aproveita-se da terça maior
apresentada no último acorde, entre mib – sol, fazendo no piano
seqüência rítmica utilizando a 3ª M do – mi, a qual mantém
uma neutralidade em relação a ré pela simples razão das
duas notas estarem distantes deste ré por 2as maiores. Ou seja,
o ré divide esta 3ª M em duas partes iguais. Este ré é
apresentado, e, em seguida, nota-se um direcionamento para
mib. Este direcionamento é reatado e prolongado até o
trítono lab. O que se nota claramente é o direcionamento
através da 2ª m para o trítono, de maneira especiali-
zada, realçando algumas 2as m deslocando-se p/ o
grave e apresentando o lab. Creio que a paralização anterior
em mib vem especificar a 4ª entre mib – lab, deixan-

5

do claro a distância de uma 2ª m do intervalo trítono para a 4ª, mas, pelo antecedente, deixando claro também o poder neutro dos dois intervalos, ora pela simetria, ora pela sua sobreposição. Além disso, esta paralização proporciona o "chamamento" de um direcionamento também no Klarinete.

Este ré ⟶ lab é a condensação de duas maneiras de polarização já utilizadas: a primeira é por ser pela seqüência de 2ªs m, como no 3 primeiros compassos, pol. ré; a segunda é pela tessitura, como no 13º compasso, pol. ré também, aqui conseguida através da espacialização das 2ªs menores. Só que utiliza os dois métodos agora para neutralizar-se, através da pol. do trítono lab!

A 3ª M transforma-se num acorde de 4ª sobreposta: la - ré - sol. O ré divide em duas partes iguais também este acorde do 16º compasso, e pelo procedimento da transformação da 3ªM em acorde de 4ª nota-se bem isto. As duas extremidades, la - sol, são separáveis em duas partes iguais também pelo lab. Isto acaba realçando o intervalo neutro, o trítono, entre ré - lab, pois ambos são, no acorde de 4ª, neutralizantes. Berg realça, aqui, o valor neutralizante da nota central de um acorde de duas 4ªs sobrepostas! Ao realçar o trítono, a negação é completa.

Enquanto isso o Kl. apresenta um direcionamento descendente através de 2ªs M, partindo de do#. No 17º compasso o direcionamento utiliza-se da 2ª m.

No último compasso o acorde no piano se transforma num acorde neutro, que conduz o trítono meio tom acima. A seguir o direcionamento descendente no Kl. se completa em ré, PPPP.

O que se deduz? O questionamento da pol. da perigosa 2ª m, evidenciando seu valor através do direcionamento, pois é a menor célula dentre os intervalos temperados! A sua sobreposição já nega, criando a 2ª M, um afastamento do centro polar. E, após a negação do ré, lab volta a ser pol.

Semelhantemente à 2ª peça do ciclo, esta 3ª realiza polarizações entre negações ou neutralizações. Mas difere em dois pontos fundamentais: 1) não surge a pol. e negação num contexto neutro, mas sim surge através de desenvolvimentos neutros, em decorrência destes. O surgimento da pol. no contexto neutro na 2ª peça é claro

mente visto pela apresentação rítmica idêntica e intervalo
idêntico (3ª M) no início e fim da peça. 2) a polariza-
ção não é especificamente negado após ser apresentada, como
na 2ª peça, mas o que se nota é sua evidencia-
ção três vezes em três partes de tempos distintos
O que se deduz daí é que a 3ª peça é um verda-
deiro "Tratado" de como pode ser polarizada
uma determinada nota através de um contexto comple-
tamente atonal, assim como pode ser negada pelo aprovei-
tamento ou junção das maneiras de que foi polarizado
(direcionamento, tessitura). A apresentação do ré
PPPP, semi-colcheia, no Kl., último compasso, me parece
a última frase do poema Un Coup de Dés Jamais
n'abolira le Hasard, de Mallarmé; "Tout Pensée
Émet un Coup de Dés". Este me
parece nos remeter ao estudo de como foi polariza-
do durante a peça, bem como como foi negado
na terceira parte.

Seria um bom título para esta peça: "Como se
pode obter vantagem acústica em sons a serem deter-
minados".

(das ist eine wandernde Stück)

1

4ª peça: Langsam

Ela se compõe de um ABA'. A é Langsam, até comp. 12, B é Viel bewegteres Tempo, até comp. 16. A' é Wieder sehr Langsam → noch Langsamer, até comp. 20, onde termina o op. 5.

Em A Berg inicia de intervalos mais grandes para chegar à 2ª M como sobreposição de 2ªs m, intervalo menor este último, intervalo menor da gama temperada.

Em B a sobreposição nítida de 2ªs m acaba por definir 3ªs M e m, bem como 6ªs.

Em A' há o retorno da 2ª M "explicada" em A, com a execução de 2ªs M de B e com um acorde novo, no piano, formado por 3ªs M e m, onde nota-se claramente a influência de B.

Análise mais detalhada de A: dentro de A existe já um a b a'. a compreende os 4 primeiros compassos. b desde o final do 4º até metade do 11º, e a' iniciando na metade final do 11º, onde está escrito "Wie am Anfang", e quase todo o 12º.

Em a deve-se sentir progressões de 2ªs m no Kl. apresentando lá, e depois sib. O piano executa 2 acordes de 5ª tendo uma nota divisora entre as 2 notas que equivalem às 1ª nota de cada quinta. Existe a 5ª do-sol e a 5ª sol# - ré#. Entre do e sol# se apresenta mi, que divide o intervalo de 5ª aumentada formado pelas 1ªs notas de cada 5ª em 2 terças maiores. A 5ª aumentada ou 6ª m é justamente a transposição da 3ª M.

Evidencia-se um fato importante: o intervalo maior que não se consegue através da transposição de um menor que ele próprio é o TRÍTONO. A partir dele, a 5ª é transposição da 4ª, a 5ª aumentada da 3ª M, a 6ª M da 3ª m, a 7ª m da 2ª M e a 7ª M da 2ª m. Ei-los partindo de dó:

2ª m ÷ do - ré b
2ª M ÷ do - ré.
3ª m ÷ do - mi b.
3ª M ÷ do - mi.
4ª ÷ do - fa.
TRÍTONO ÷ do - fa# (próprio transp.)

conseguidos por transp. à oitava inferior dos 5 primeiros intervalos brutos.

5ª ÷ do - sol. (transp. 4ª).
6ª m ÷ do - lab (transp. 3ª M).
6ª M ÷ do - la (transp. 3ª m).
7ª m ÷ do - sib (transp. 2ª M).
7ª M ÷ do - si (transp. 2ª m).

Berg chega à evidência do TRÍTONO e de sua caracterização no início do comp. 9.

Em b o Kl. polariza mi, que após a seqüência la-sib, vê-se que o TRÍTONO já se faz presente. Até o comp. 8 há intervalos de 3ªs bem preponderantes, fazendo-se sentir mi e depois sib - sol, apresentando, pois, a nota divisora do trítono (...) 2 3ªs m, sol. No piano sente-se

para la, sib e mi no agudo, com alternância de sua 4ª la, início da seqüência a polar. Na seqüência mais grave sente-se a pol. de mi com alternância de sua 5ª si. Há 2 seqüências melódicas internas. 1, mais aguda, é direcionada para sib-la-sib. A outra para dó #, que divide o trítono sib-mi em 2ª 3ª m, assim como sol. E ambas juntas fazem o trítono dó#-sol, evidenciado no início do comp. 9, onde se faz sentir também que mi divide em 2ª 3ª m o trítono dó#-sol com um outro, si (5ª de mi) - fa, sentindo-se mi-fa-si, como lá-sib-mi. A locomoção da segunda m se faz presente.

A partir daí existe uma diminuição intervalar progressiva, fazendo-se sentir desde o intervalo polar de 5ª para o trítono, 4ª, 3ª M, 3ª m, 2ª M e 2ª m. É o que se pode perceber na série harmônica, ou seja: a percepção dos menores intervalos como formadores dos demais, e dentro do sistema Temperado, o "átomo intervalar" é a 2ª m.

A diminuição intervalar (e sua percepção), físico-natural (psicológico em forma de questionamento pela percepção do som (do método de composição em cima do som), característica do fenômeno sonoro.

O Kl. esclarece a 2ª M através de um encaminhamento de 2 2ª m, sib - si - do. Verticalmente se comprova a sobreposição no piano, quando este apresenta si-do# e se ouve o do no Kl., intervalo divisor da 2ª M si-do# em 2 2ª m.

Quando se chega nesta parte é o a', ubi am Anfang, onde há o retorno dos acordes iniciais com a 2ª M si-do# no Kl., ou seja, toda a formação de 5ª e mesmo as divisões em partes simétricas dos intervalos são devidos a divisão simétrica da 2ª M, ou seja, a sobreposição do menor intervalo Temperado, a 2ª m.

A partir daí é B. B evidencia a formação intervalar pela sobreposição de 2ª m. No Kl. sente-se a seqüência mi - fa - fa# - sol, formando a 3ª m mi-sol. No piano sente-se a evidência das 3ª m e M, da 5ª e da 6ª m numa progressão ao grave paralela à progressão ao agudo de 2ª m no Kl.. Os dois acontecimentos tornam-se claros com o caminhamento em direcionamento de tessitura contrária.

2

compasso 18, onde é o A', Wieder sehr langsam.
A' contém elementos de A, como a apresentação de 2ª M, mas elementos de B, como a progressão rítmica nos acordes no grave do piano, o acorde preso em tessitura média, formado por 3ªs M e m e a apresentação de 2ªs M que se fizeram presentes em B, como lab-sib, presente com clareza no meio do compasso 15, sol-lá apresentado em decorrência da seqüência descendente no grave do piano em B com a última nota no Fl., sol, e mib-fá, presente no comp. 14.
A progressão rítmica na formação de intervalos maiores que a 2ª M, mesmo lá evidenciando no grave, se opõe a desaceleração rítmica em b de A, onde ouve-se a diminuição intervalar. Mas a própria 2ª M evidenciada pela progressão rítmica descendente acaba em A', pois tudo se esclarece. A progressão rítmica do acorde no grave comprova que a 2ª M esclarece por ser o 1º intervalo de sobreposição de 2ª m, e o ciclo termina com a execução de uma 2ª M e o eco de 3ªs.

A esta peça se poderia denominar: "A formação do sistema Temperado". E esta evidência evidencia o som em si, propondo, como um Manifesto, uma nova organização sistematicamente mudada, não tonal, dentro da linguagem musical!

18 de abril de 1.979.

O blefe de Beethoven ((psic)análise da *Nona sinfonia*)

Descobertas recentes na área da medicina genética relacionada às pesquisas sobre a *causa mortis* de grandes compositores do passado descortinaram nos últimos meses revelações verdadeiramente bombásticas no mundo da cultura musical.

Aos moldes do que vem ocorrendo com as pesquisas em torno do falecimento de Chopin, desvendando sua enfermidade fatal por análise de DNA em restos mortais de seu coração em meio aos vestígios deixados por este órgão nos pilares de uma das principais igrejas de Varsóvia, para a qual seu coração foi, seguindo seu desejo, transplantado de seu defunto, de Paris para a capital polonesa, por sua irmã em 1849, pesquisadores de ponta da medicina genética têm efetuado diversos testes em vestígios da urina de Beethoven deixados em restos de suas vestimentas e em resíduos genéticos de células de saliva que resistiram ao tempo nas taças de vinho de chumbo que o compositor costumava usar quando degustava seus vinhos – aliás, quase sempre de qualidade duvidosa, como se constatou por meio de relatos da época –, com vistas ao esclarecimento dos reais motivos de seu passamento.

A suposição de que Beethoven teria morrido em consequência de paulatina deterioração de seu organismo pelos efeitos maléficos do chumbo dessas taças e do álcool ou que, ao contrário, teria padecido fatalmente, assim como Schubert e Schumann, em consequência da sífilis decorrente do fato de ter (da mesma forma que os dois outros grandes mestres) assiduamente frequentado bordéis continua em aberto. Entretanto, as análises genéticas, em seus estágios atuais de pesquisa, consideravelmente avançados, permitiram aos pesquisadores que relacionassem os genes rastreados com a estrutura coclear e com a anatomia dos ouvidos interno e externo de Beethoven,

revelando, para a surpresa de todos, algo completamente inesperado e que seria considerado como totalmente absurdo por qualquer um que sequer aventasse uma tal hipótese, se apartado dos avanços da ciência, quanto mais por seus contemporâneos:

BEETHOVEN NUNCA FORA SURDO!!!

A estrutura coclear e anatômica do ouvido de Beethoven assim como seu funcionamento eram perfeitos! A hipótese agora levantada pelos cientistas do Europäischer Verein für geschichtliche genetische Forschung (Sociedade Europeia para a Pesquisa Histórico-Genética) da Comunidade Europeia, com sede em Viena – hipótese por mim compartilhada, uma vez que, ainda adolescente, fui acometido pelo mesmo dilema ao qual logo aludiremos e pela mesma síndrome psíquica, duvidando visceralmente da musicalidade da fala, cuja profunda crise tivera como consequência eu ter decidido parar de falar (o que, felizmente, não se estendeu por mais de um único dia, permanecendo eu, de certa forma, um ser ainda relativamente sociável) –, é a de que Beethoven teria simulado sua surdez para, de certo modo, poder também se calar. Tal hipótese, decorrente, pois, das pesquisas genéticas, foi-me pessoalmente confirmada por *e-mail* pelo cientista chefe da equipe austríaca que encabeça as pesquisas, prof. dr. Klaus-Peter Lügner.

Teria decorrido tal opção beethoveniana de qualquer acepção de cunho filosófico-pitagórico, numa abstenção existencial de sons verbais diante da ignorância humana e própria??? Sabe-se que os pretendentes à seita pitagórica passavam por um longo período de cinco anos de silêncio (*echemythia*), durante o qual não proferiam palavra alguma e ouviam os ensinamentos do Mestre sem ver a proveniência dos sons, até serem admitidos no seio da irmandade dividida entre os *matemáticos* (Μαθηματικοι = *mathematikoi*) e os *acusmáticos* (Ακουσματικοι = *akousmatikoi*), e que tal conduta ritualística de ouvir sem ver tinha prosseguimento na prática dos acusmáticos. Teria sido Beethoven um revoltado compositor pós-pitagórico, adepto dos preceitos dos acusmáticos que cultuavam o silêncio para plenamente apenas ouvir??? Se sim, por que optou por emular sua surdez??? Estaria Beethoven prenunciando um Wittgenstein que, ao proferir seu célebre lema, asseverara que "sobre aquilo que não se tem certeza, melhor que se cale"??? Teria

Beethoven, pelas vias de uma reversão de tal atitude acusmática, simulado sua deficiência auditiva para poder privar-se da palavra???

Ao que tudo indica, entretanto, a opção de Beethoven pelo silêncio decorrera, constatemos, sobretudo de uma forte convicção em seu próprio saber *musical*, *expressivo*, relativo aos sons do Verbo. Se a palavra vier a ser usada, que se o faça da maneira mais expressiva possível, e a indignação mal-humorada de Beethoven transveste-se, por isso, em surdez simulada. Ele não poderia, àquela época, arrojar-se em uma expansão radical das palavras, numa amplificação temporal de suas estruturas fonológicas – tal como eu, modestamente, empreendi com a invenção de minhas *formas-pronúncia* –, uma vez que a fonologia necessitaria ainda cerca de cem anos para nascer... Mesmo ao gênio, cabem-lhe os condicionantes de sua época. E Beethoven fez o que pode fazer, pagando o preço de sua aguda neurose!

Figura 1 – Busto de Beethoven, neurótico, na casa de meus pais

Em resposta à atenção que me foi dirigida pelo prof. Lügner, empreendi passo, creio, importante e aderi às pesquisas desta Sociedade Europeia – o que foi, para minha satisfação e honra, acolhido de imediato, e com entusiasmo, pelos cientistas que coordenam as pesquisas que relato aqui, de modo pioneiro, em nosso país –, agregando à medicina genética a própria *musicologia genética*, e muito embora minha convicção não tenha se calcado propriamente na análise dos manuscritos de sua *Nona sinfonia*, mas antes tão somente no conteúdo textual utilizado nesta obra-chave do legado beethoveniano, aventei a hipótese de que tal simulação beethoveniana tenha se motivado por sua desconfiança em relação ao uso pouco musical das palavras, tal como utilizadas pelas sociedades burguesas.

Profundamente cético, pois, em relação à *expressio verborum* da fala padronizada do dia a dia, Beethoven pretendeu isolar-se de sua comunicação verbal com as pessoas. Não lhe restou alternativa além de constituir uma barreira intransponível entre ele e os outros. Para tanto, teve de fazer-se de surdo, de acentuar sua neurastenia aguda, fechando seu semblante e diminuindo consideravelmente o número de banhos que tomava ao mês e, uma vez simulando uma surdez, de emudecer-se. Tornou-se, assim, incomunicável e malcheiroso, um ser *associal*, a não ser por meio de sua música, sublime a tal ponto de os seus contemporâneos, desta vez, diante dela se fazerem eles mesmos surdos completos.

A hipótese "quase genética" do ponto de vista da musicologia, por mim levantada e de imediato aceita pelos cientistas europeus, é corroborada pela clarividente inserção textual que Beethoven fez, em sua *Nona sinfonia*, de uma frase *de autoria sua, pessoal*, precedendo o texto do poeta Friedrich Schiller que serve de base para esta sua obra magna. Pois como bem sabemos, a voz grave solista, imponente, irrompe com o Verbo, na última parte da obra, a textura orquestral, e com os seguintes dizeres:

Oh Amigos, *não tais sons*!
Mas deixem-nos entoar sons mais agradáveis
e mais plenos de alegria![1]

---

1 "*O Freunde,* nicht diese Töne! */Sondern laßt uns angenehmere / anstimmen und freudenvollere!*"

Ora, tal frase inicial – e disso poucos se apercebem – não faz parte da poesia de Schiller, *An die Freude*, de 1786, escolhida por Beethoven para sua *Nona sinfonia*! Entre não querer ouvir e ser surdo há, pois, todo um oceano! Com a eclosão desta frase, tão carente e ao mesmo tempo tão humanitária, ecoando os ideias da recente Revolução Francesa e clamando por *fraternidade* ao mesmo tempo que por *novos sons*, Beethoven fazia, de próprio punho, um último apelo à sensibilidade humana para que acordasse, percebesse sua dissimulação orgânica estratégica e se apercebesse do potencial expressivo dos sons. Mas mais do que com os homens, Beethoven sentia-se irmão dos próprios sons. Se é para os sons continuarem a ser entoados daquela maneira, então melhor não ouvi-los.

Ainda que minha hipótese se calque nesta contundente prova e que, dessa feita, tenha sido acolhida pela equipe de pesquisadores europeus, fui indagado pelo prof. Lügner e por seu principal assistente, prof. dr. Christoph von Possenreißer, diretor do Zentrum für musikwissenschaftliche genetische Forschungen (Centro de Pesquisas Musicológico-Genéticas) de Nordrheinwestfalen, com sede em Bonn, na Alemanha, se haveria mais algum indício na partitura de Beethoven que viesse a corroborar minha assertiva, ao que respondi afirmativamente. A surdez simulada de Beethoven é desvendada pela extravaso deste apelo, em alto e bom tom, por novos sons, em rejeição manifesta àqueles que o cercavam, mas sua estratégia é, efetivamente, já anteriormente reforçada e sintomaticamente ratificada pelo uso na mesma obra, de modo insistente, de um *Recitativo* puramente orquestral, inusitadamente *mudo*, que prenuncia o que Felix Mendelssohn começaria a fazer com a canção dois anos após a morte de Beethoven (portanto, em 1829) com seus *Lieder ohne Worte* (*Canções sem palavras*). Se Beethoven levou a voz para dentro do gênero sinfônico, calou o Verbo ali em meio a seu gênero mais típico. Para pontuar seu distanciamento diante da inexpressão do uso corriqueiro das palavras, nada mais eficaz que fazer uso do gênero musical que as utiliza da forma mais aproximada às inflexões verbais banalizadas da fala ordinária, amputando-lhe, porém, justamente o próprio Verbo: um emblemático *Rezitativ ohne Worte*, portanto.

Figura 2 – Luz e sombra sobre as pesquisas genéticas beethovenianas: acima, professor Klaus-Peter Lügner aos 17 anos; abaixo, professor Christoph von Possenreißer aos 46 anos. Curiosamente, nessas fotos ambos os pesquisadores europeus assemelham-se a alguns traços de Beethoven

Uma vez tal enxerto textual de sua própria autoria e tal uso inusitado do recitativo compreendidos por seu público – o que não o foi, diga-se de passagem, até hoje! –, Beethoven certamente teria decidido descartar no lixo da história, definitivamente, seus aparelhos contra a surdez, que usava com grande dificuldade apenas para fazer-se de surdo diante daquela sociedade insensível à musicalidade geral dos sons, quer seja dos da vida cotidiana que nos cercam, que seja dos fonemas que costuram nossas intenções expressivas em meio à fonologia das palavras, isto sem falar da insensibilidade e surdez generalizadas diante de sua própria música. Em certo sentido, antecipou,

com seu ato, em quase 140 anos o que viria a fazer Luciano Berio ao compor, em 1961, *Visage*, obra eletroacústica baseada nos sons vocais emitidos por Cathy Berberian e conjugados com sons eletrônicos, em que se ausenta quase por completo qualquer palavra conhecida – à sintomática exceção da palavra *parole*, justamente *palavras*, em italiano –, numa crítica, como bem define o próprio compositor italiano, à rádio (na qual e para a qual a obra foi feita), "maior dispensadora de palavras inúteis". Inúteis – tanto para um quanto para outro – porque mal faladas, pronunciadas de forma-padrão, mortas do ponto de vista da expressão, padronizadas pelo emudecimento dos afetos e pela covardia diante da não extensão expressiva, *durativa*, de suas sonoridades.

Pois foi a esse emudecimento e ensurdecimento social que respondeu Beethoven com sua *Nona sinfonia* e com seu blefe, fazendo-se, com seus perfeitos ouvidos, ele mesmo de surdo e de quase mudo, estratégia esta agora desvendada pela ciência genética, com uma pequena contribuição da musicologia genética, empreendida por este modesto ser que redige estas parcas, porém, cremos, impactantes linhas.

São Paulo, janeiro de 2018

Karlheinz Stockhausen

Nr. 16½ Mixtur

für Orchester, Sinusgeneratoren und Ringmodulatoren

kleine Besetzung

für Flo Menezes

Stockhausen

okt. 1998

Partitur

UE 13847

Universal Edition

ISMN M-008-02584-6

Análises em manuscrito: ca. 1998 – Karlheinz Stockhausen: Mixtur.

MIXTUR → aglomerados de 11 sons de cada "Momento".
MIXTUR:
SCHLAGZEUG:
(ruído)
falta
BLÖCKE:
falta
RICHTUNG:
falta
(com exceção da fl. Seite 2)
WECHSEL:
falta
falta
falta
RUHE:
falta

VERTIKAL:
falta
STREICHER:
Vc/Cb
+ Va
+ Vl.
falta
PUNKTE:
tutti
12 sons
+ sons agudos dos tutti
tutti
12 sons
+ notas isoladas fora dos tutti:
HOLZ:
12 sons
+ Ctfg.
falta:

SPIEGEL:
11 sons
falta:
etc.
TRANSLATION:
falta:
12
falta:
TUTTI:
Seite 1:
Seite 2:
Seite 3:
Seite 4:
Seite 5:
Seite 6:
Seite 7:
falta:
= última nota!
BLECH:

KAMMERTON:
nota + aguda
falta:
(trítono de Lá=Kammerton)
Seite 1:
Seite 2:
Seite 3:
Seite 4:
falta:
Dialog:
falta:
SCHICHTEN:
etc. falta
PIZZICATO:
falta:
etc.

Hohes C:
Nota:
= Hohes C
e

Stockhausen permanece[1]

Stockhausen permanecerá como um dos grandes criadores da segunda metade do século XX
(Pierre Boulez na imprensa francesa em 7 de dezembro de 2007, ao saber da morte de Stockhausen, ocorrida dois dias antes)

Ícone da vanguarda

Pierre Boulez certa vez escreveu, acertadamente, sobre a grandeza de Igor Stravinsky: "Stravinsky permanece" (Boulez, 1995, p.75-136). Robin Maconie, ao início dessas conferências londrinas de Karlheinz Stockhausen, assevera sobre sua obra: "Sua música permanece". As conferências, de 1971, datam do mesmo ano em que nos deixava Stravinsky. Agora, vertidas para o português, elas marcam o desaparecimento do próprio Stockhausen, falecido há três meses, em 5 de dezembro de 2007, aos 79 anos de idade.

Tais datas não são casuais. Sincronizam a vida de alguns poucos gênios, criadores especiais que marcam sua época. E quanto a isso, não resta dúvida que Arnold Schoenberg e Stravinsky estão para a primeira metade do século XX assim como Luciano Berio e Stockhausen estão para a segunda. Ao lado desses gênios figuram, claro, outros tantos nomes geniais no escalão de primeiro time da criação musical contemporânea: Anton Webern, Alban Berg, Edgar Varèse, Claude Debussy, Maurice Ravel, Béla Bartók,

1 Texto concebido como prefácio para a tradução brasileira das conferências londrinas de Stockhausen (Menezes, 2009).

Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Henri Pousseur, John Cage, Iannis Xenakis, György Ligeti... Dentre todos esses nomes, contudo, e mesmo considerando a grandeza insuperável de um Berio, nenhum criador pode igualar-se a Stockhausen em seu papel desbravador e pioneiro no terreno da investigação mais radical da composição. É nesse sentido que não seria nenhum exagero afirmar que Stockhausen é, indubitavelmente, o grande ícone da vanguarda musical que conheceu a era moderna.

Não foi um grande teórico, ao menos não o foi no mesmo nível de Schoenberg, Boulez, Pousseur ou Ligeti. Seus escritos, numerosos, relatam mais suas próprias invenções do que procuram estabelecer balanços críticos e estéticos sobre sua época. São, num certo sentido, complementos estéticos e até mesmo biográficos para a divulgação de sua própria poética. É claro que nenhum texto teórico é isento de responsabilidade quando oriundo das mãos de gênios desse calibre, e isto independentemente do ângulo pelo qual se veja a questão. Ao escrever, em inúmeras ocasiões, sobre o triunvirato constituído por Schoenberg, Berg e Webern, Boulez transparece sua visão propriamente *poético-musical* e acaba por defender posturas e atitudes bastante claras, inconfundíveis e pessoais diante de problemas cruciais da linguagem musical. O mesmo é válido para os admiráveis escritos de Pousseur e do próprio Schoenberg. Da mesma forma, e revertendo a equação, os textos de Stockhausen tecem considerações sintomáticas e significativas sobre aspectos fundamentais da estética musical contemporânea, mesmo se permanecem estreitamente ligados à sua própria obra musical. O aspecto dominante das elaborações teóricas diverge substancialmente, contudo, se compararmos os textos de Stockhausen com os de seus companheiros de viagem: no caso do mestre alemão, os textos pontuam sempre seu próprio fazer, elegendo sua própria obra como foco principal.

Como quer que seja, a grandeza de sua música enaltece a importância de seus escritos, e essas conferências londrinas revelam-se, sob este aspecto, de suma importância para compreender a música de um dos maiores músicos que a história conheceu até nossos dias. Lendo-as, deparamo-nos com algumas de suas ideias basilares que fizeram de sua figura a grande referência de radicalidade da Música Nova, além de revelar, se comparadas aos inúmeros volumes publicados de seus textos e sem deixar de trazer à luz aspectos biográficos do compositor, um impressionante poder de síntese de sua essência poética.

Aversão a "esquerdistas"

O primeiro aspecto que nos chama a atenção dá-se quando Stockhausen relata sua infância e as atividades de seu pai, reportando-se à presença de "esquerdistas primitivos" em sua aldeia.

Confrontada com o poder de organização quase neurótico que possuía Stockhausen, o que lhe auxiliou, e em muito, na elaboração minuciosa de suas obras ao longo de toda a sua vida, mas que ao mesmo tempo estabelece fortes conexões com a *Ordnung* (ordem) do espírito alemão,[2] tal aversão às ideias políticas de esquerda faz facilmente a ponte para que interpretemos Stockhausen como um típico criador reacionário da vanguarda. Daí para classificá-lo como "servidor do imperialismo", como o fez seu ex-assistente Cornelius Cardew (1974), é um minúsculo pulo.

Nada, porém, mais perigoso e maniqueísta que isso. Como todo criador de uma obra de tal porte, as realizações e posturas de Stockhausen demonstram possuir antes de mais nada uma enorme complexidade, e classificá-lo como antirrevolucionário ou simplesmente reacionário por manifestar, aqui e acolá, opiniões bastante questionáveis a respeito de política ou de questões sociais revelaria, no mínimo, uma postura nada condizente com as tendências mais progressistas da própria história do marxismo, de Marx a Lênin ou Trotsky, para falarmos, aqui, apenas dos mais revolucionários dentre os líderes históricos do pensamento de esquerda.

Admirar e saber apreciar a obra de um gênio não significa compactuar *ipsis litteris* com suas ideias, nem mesmo com todos os aspectos de sua obra, quanto menos de sua vida. Nenhum criador capaz de ter gerado uma tal rede de relações complexas deixará de oferecer às interpretações e releituras de seu legado aspectos por vezes contraditórios, provenientes de circunstâncias elas mesmas complexas e multilaterais que cunharam significativos momentos de sua vivência pessoal e artística ao longo de seu percurso criativo. Viver é, em certo sentido, emaranhar-se, ainda que não se deva aqui, sob o pretexto da complexidade e da multilateralidade dos momentos vividos, isentar-se de responsabilidade quanto à busca, sempre necessária, de um mínimo de coerência em nossos propósitos, quanto mais se nos propusermos a edificar, ao

---

2 O próprio Stockhausen afirma a esse respeito ainda nesse primeiro capítulo: "Sempre fui uma pessoa organizada. Está em meu sangue" (Menezes, 2009).

longo de nossas curtas vidas, obras que pretendam adentrar o rol da longa e perdurável Arte.

É nesse sentido que o próprio Stockhausen afirma, ao final desse primeiro capítulo, que "pessoas agindo coletivamente em larga escala [podem] tornar-se completamente impessoais e despreocupadas, importando-se apenas com vencer", alertando-nos contra as massas de manobra que solavancam grandes quantidades de pessoas hipnotizadas em circunstâncias que o marxismo classificaria como típicas da alienação.

Se aquele comentário pode ser visto como indo em certo sentido, este haverá de sê-lo no sentido oposto, e reduzir todas as ações e posturas como possuindo um único sentido vai contra o anseio mais propriamente revolucionário de que foram capazes as mais autênticas ideologias de esquerda: emancipar o homem, fazendo-o apropriar o legado das obras passadas para alimentar as criações presentes e futuras.

Em poucas palavras: não será o fato de Stockhausen ter sido, por vezes, efetivamente um reacionário que sua obra deixará de ser revolucionária no sentido mais "esquerdista" do termo. E, sob este aspecto, poucos foram os músicos do século passado que propuseram atitudes e posturas estéticas tão avançadas quanto as de Stockhausen. É a toda a humanidade que tais proposições se dirigem, a uma humanidade a ser ainda, claro, emancipada, mas que poderá usufruir, e muito, do legado stockhauseniano.

Músicas, diferenças e limitações

"A ideia de que toda música é para todo mundo é igualmente ridícula." Dessa forma Stockhausen se manifesta, logo ao início de sua segunda conferência, acerca das diferenças entre os homens diante da música. E tem nisso toda a razão. O conceito mesmo de "público" no singular é algo de que devemos suspeitar (cf. Menezes, 2006b, p.435-6). Uma sociedade radicalmente pluralista e verdadeiramente democrática primaria pelas diferenças, não pelo nivelamento estético entre os homens.

Stockhausen salienta, nesse aspecto, que o diferencial da diferença – perdoem-me pelo aparente pleonasmo – reside na determinação: possuir um talento não faz a diferença; exercê-lo a fundo, sim. E é nesse contexto que o poder de organização de Stockhausen mais tem que ver com seu

impressionante poder de trabalho do que com qualquer atitude duvidosa, daquelas às quais já nos referimos. E é igualmente por esse viés que podemos entender o grande valor de sua postura diante da vida como criador.

Algo de que jamais poderemos duvidar diante de Stockhausen é sua integridade em face do fato artístico. Cultivou, com legitimidade, atitudes excêntricas ou insólitas. Devotou sua inteira vida à sua obra. Adotou a sistemática, em distinção a todos os demais compositores da história da música, de grafar cada obra sua invariavelmente com todas as letras maiúsculas. Vestia um mesmo tipo de camisa mexicana, branca, desde os anos 1970, tendo abolido ternos ou obrigatoriedades de qualquer espécie quanto a vestimentas, independentemente da situação. Vivia, no dia a dia, "enclausurado" em sua casa, no vilarejo de Kürten, nos arredores de Colônia, num alucinante e rigoroso ritmo de trabalho, compondo todos os dias, envolto às suas duas (belas) mulheres, ambas musicistas de primeiro time, uma no clarinete, outra na flauta. Constituiu sua própria fundação (Stockhausen Stiftung), sua própria editora (Stockhausen Verlag).

Conseguiu isso, claro, mediante o poder econômico que tinha, tendo aproveitado, e bem, a circunstância político-econômica do pós-guerra e a necessidade que a Alemanha teve de eleger um grande criador de vanguarda para tirá-la do fundo do poço. Aliado a seu talento e a esse seu poder de organização, o desempenho desse papel possibilitou-lhe uma vida a que poucos, pouquíssimos têm direito na dura batalha, quase insana, da música contemporânea em sociedades capitalistas ou burocratizadas (como as que se autodenominavam socialistas e que acabaram por readaptar-se às tentações capitalistas).

Nesse caso, Stockhausen serviu-se do imperialismo, assim como cada um de nós o faz, por necessidade de sobrevivência, quando pode, e assim como até mesmo Lênin o fez, quando aceitou a oferta imperialista e pegou o "trem blindado" germânico rumo à Rússia, onde, ao invés de desestabilizar o governo provisório para presumivelmente facilitar a infiltração imperialista do reino germânico, acabou desestabilizando-o, sim, porém para levar adiante a Revolução de Outubro.

Ingênuas tais comparações? É bem possível que sejam fruto de um idealismo pós-romântico, mas de toda forma há de se ter claro: a percepção dos sons só terá a perder se nos negarmos a ouvir Stockhausen.

Movimentos, material, intuição

Na segunda conferência, outras ideias substanciais fazem-se presentes. Stockhausen vai ao encontro de Adorno, sem citá-lo, ao proclamar-se contra a poluição sonora do mundo atual, pior, a seu ver, que a visual, aspecto esse que corrobora a noção de regressão da audição tão bem apontada pelo filósofo da Escola de Frankfurt. Defende a gravação como importante veículo de divulgação do fazer musical, fazendo eco, mais uma vez sem que estabelecesse tal paralelo por si próprio, com o papel desempenhado pelo gênio de Glenn Gould a esse respeito. Enaltece, por fim, o papel crucial da mobilidade dos sons no espaço enquanto um dos critérios mais fundamentais da composição musical, no que foi, com *Gesang der Jünglinge* de 1955-1956, o grande precursor.

Ao salientar a relevância e a necessidade das íntimas relações entre material musical e composição, transparece sua adesão irreversível ao pensamento de cunho serial na busca pela *organicidade* do tecido musical. Revela, nesse sentido, uma ascendência tipicamente germânica que remonta a Schoenberg, Brahms, mesmo Liszt, até chegarmos a Beethoven. Nisso, Stockhausen transcende a noção de *série* para aquém e para além do serialismo em sentido estrito. Ampara-se na experiência serial como quem, em meio a uma viagem, estaciona seu carro para curtir um belvedere. Sabe que está em vias de percurso e aproveita a situação geográfica para poder vislumbrar terrenos mais distantes e avistar de relance aonde quer chegar, mas a essência da busca é a própria viagem. Ser serialista, portanto, transcende a experiência propriamente serial, da qual foi, aliás, o principal protagonista ao lado de Boulez.

E por tal ângulo vemos o quão limitada é a visão acerca do serialismo como algo puramente cerebral. Ela provém, isto sim, de um desconhecimento *vivencial* ou ao menos analítico em relação às obras seriais integrais mais radicais. E como é sempre mais fácil meter o pau no que não se conhece bem do que reconhecer a própria ignorância, propagam-se ideias falsas, incompletas, tendenciosas.

A chave da questão reside em uma simples frase do próprio Stockhausen em meio a esta segunda conferência: "Intuição, para mim, é um nível mais alto de consciência acima e além do mental". E logo adiante: "A intuição está sempre presente, como fonte".

Será no bojo de tais colocações que Stockhausen admitirá, então, residir na influência que recebe de todo o fazer humano passado e de suas aquisições o substrato de suas intuições, estendendo o rol dessas influências ao cosmo, em atitude mística e – por que não? – legítima.

Claro, a forma despojada e generosa de tais asserções contrasta cabalmente com a postura quase doentia, proveniente talvez do hábito de autodefesa de que se mune toda a vanguarda, por meio da qual tendia a negar o valor de quem quer que fosse além de si mesmo. Foi o que ocorreu certa vez, em 2001, quando, conversando com Stockhausen em sua cozinha por algumas horas, ele me falou mal de toda a humanidade[3]. Não importa quem: Mozart, Boulez, Cézanne, Mondrian, todos eram ingênuos, incompletos. Esboçaram apenas. Mas nada disso conta muito. Pois quando a guarda estava baixa, podia-se perceber a translucidez de Stockhausen.

Magia

A produção de Stockhausen pode ser vista, *grosso modo*, como tendo três grandes fases. A primeira é aquela na qual o compositor torna-se um dos protagonistas da música serial integral, indo de suas primeiras composições até o final dos anos 1950. A segunda fase, que caracteriza sobretudo a década de 1960, é batizada de "música intuitiva": nela Stockhausen chega a abolir a escrita tradicional e adentra o rol da improvisação musical dirigida, exercitada sob rigorosos critérios compositivos, porém com bastante liberdade, sempre a partir de conjuntos com vários intérpretes em que a intersecção das subjetividades constitui o substrato mais fundamental do êxito ou malogro das iniciativas. A última fase, que tem início em 1970 e que perdurou até as últimas criações do compositor, é cunhada pela noção de *fórmula*, uma superestrutura musical (intervalos, durações, timbres, proporções, perfis, gestos) que resgata, num certo sentido, o anseio totalizante da série generalizada dos anos 1950, aliando o rigor da estruturação a um certo aspecto "mágico" da formulação da ideia musical. Não é em vão que Stockhausen designa cada

3 Isso ocorreu em julho de 2001, em longa visita que lhe fiz em sua casa por ocasião de um dos dois cursos de análise que ministrei (1999 e 2001) nos *Stockhausen Kurse*, a seu convite, em Kürten, sua cidade.

uma de tais estruturações polivalentes como *fórmula* (*Formel*), e a obra fundante de tal poética é justamente a que revela de modo mais crasso sua ponte com a meditação transcendental da Índia: *Mantra* para dois pianos e moduladores em anel, de 1970.

Curiosamente, entretanto, a noção de fórmula, ainda que apareça nessas conferências de 1971 ao se referir a Messiaen ou a Webern, será aplicada às suas composições somente a partir de 1974, quando da composição de *Inori* para grande orquestra e um ou dois mímicos de gestos religiosos. Como em Stravinsky – se pensarmos em *Symphonies pour Instruments à Vent* de 1920 na passagem do período russo ao neoclássico, ou em *Agon* (1953-57), na que vai do neoclássico à sua última fase, serial –, grandes obras marcaram os momentos de transição entre essas três fases, mais especificamente *Kontakte* (1958-60), quando da transição do serialismo para a música intuitiva, e justamente *Mantra* e *Inori*, quando da passagem da fase intuitiva para a música por fórmulas.

No terceiro capítulo, que gira em torno de dois conceitos cruciais da era serial – *pontos* (música pontilhista) e *grupos*, aliás definidos no texto de modo exemplar –, tece interessantes comentários sobre a importância do silêncio em Messiaen e formula um dos conceitos mais significativos da Música Nova, o qual não teria sido tão decisivo não fosse o papel desempenhado por Stockhausen, qual seja: o deslocamento do foco perceptivo do som enquanto fenômeno do tempo ao tempo enquanto fenômeno do som.[4] Citando o biólogo alemão Viktor von Weizsäcker, Stockhausen pondera que "as coisas não estão no tempo, mas antes o tempo é que está nas coisas".[5]

Tal inversão de foco constituiu um dos passos mais decisivos da música radical, e teria sido impensável sem a experiência insubstituível da composição com meios eletroacústicos. Afinal, como bem afirmou Luciano Berio ao se reportar ao deslumbramento dos compositores que se enveredavam pela experiência em estúdio eletrônico, no laboratório podia-se, enfim, "cortar o tempo com a tesoura". Tal situação tirava o compositor das amarras das grades da notação rítmica tradicional e abria um leque infinito de novas possibilidades de exploração do tempo. Aos poucos, curtia-se o som pelas suas

---

4 Sobre essa problemática, redigi texto circunstanciado intitulado "Do som do tempo ao tempo do som" (Menezes, 1998a, p.33-41).

5 Stockhausen retomará a menção ao biólogo Weizsäcker na conferência sobre os critérios da música eletrônica.

qualidades internas, apreciando sua morfologia com forma soberba de percepção musical. Daí a tendência em Stockhausen, que se verificou particularmente a partir de *Kontakte*, para estender os sons, percebendo-os em seus mínimos detalhes.

E é a partir dessa experiência que se pode compreender a estratégia de Stockhausen quanto à abordagem das medidas de tempo em suas obras. Tendeu, no decurso dos anos, a abordar medidas temporais cada vez menores com dilatações proporcionalmente cada vez maiores das estruturas musicais. *Sternklang* (1971) enfoca os ciclos cósmicos; *Tierkreis* (1975-76) aborda os meses do ano; o ciclo operístico *Licht* (1977-2005) – obra-chave que, pela sua magnitude, o fez comparável a um Richard Wagner da era moderna – tem como fundamento os dias da semana; *Klang*, seu último ciclo de obras, que ficou incompleto, enfoca as horas do dia. Se Stockhausen vivesse mais longos anos, teria como meta compor sobre os minutos das horas e, posteriormente, sobre os segundos dos minutos. Mas a cada nova etapa – com exceção de *Sternklang*, de duração variável e que pode levar dias –, a duração de cada intento desta "família de obras" superava a criação anterior, e para concluir todas as medidas de tempo seria necessário a vida eterna...[6]

Se o projeto stockhauseniano revelou-se, sob tal ângulo, essencialmente utópico, é na proposição concreta de uma percepção ínfima, detalhada e sobretudo prazerosa de todos os mínimos percursos de tempo dos espectros, fechando cada vez mais o foco auditivo em direção ao poro do som, que vemos a *topia* mágica de suas formulações.

Número 7 e muitos zigue-zagues

Na conferência sobre a composição estatística Stockhausen esclarece o porquê de grande parte de sua teoria estar amparada pela ideia de que a percepção musical (ou acústica) se organiza basicamente em sete regiões. "E sete: com sete a massa começa". Reporta-se, aí, a percepção globalizante de

---

6 É claro que, ciente de sua idade e pisando no chão – e em sintonia com o velho ditado latino que diz: "*Motus in fine velocior*" ("o movimento no fim é mais rápido", título, aliás, de uma de minha obras acusmáticas, *in memoriam* de Stockhausen) –, Stockhausen tratou de acelerar o processo de composição de *Klang*, ainda que a obra tenha permanecido, mesmo assim, inacabada.

um conjunto de notas em um dado contexto. Quando tal agregado atinge a marca das sete notas, tende-se a perceber mais o *gesto* do que a singularidade de cada elemento de altura sonora. Faz-se presente a *entidade* sonora: algo que porta já um sentido próprio, decorrente do agrupamento de seus elementos e de sua interação, constituindo uma rede de relações que "mascaram" a percepção unitária dos elementos singulares. Por mais que haja um "*continuum* entre a determinação completa e a variabilidade extrema", com tal asserção Stockhausen aponta para a relevância das formulações precisas: aquelas que se dão conta da importância das entidades, dos perfis, dos modelamentos das massas.

As observações de Stockhausen são de todo pertinentes, ainda que sua tendência seja ver sua própria obra como a única capaz de encampar tais ideias. Ao final dessa conferência, lança farpas, de modo indireto, à música de Ligeti, Xenakis, Penderecki ou Feldman pelo viés de uma interessante crítica à produção forçada de estilos musicais. Mas em que pese tal visão exclusivista, minimizando o valor de toda diferença, há de se admitir que a riqueza da música de Stockhausen sobrevém, entre outras coisas, de seu incrível poder de "negação" de si mesmo: quando todos se metiam a fazer o que ele propunha, mudava de supetão o curso dos acontecimentos. Foi assim com a música eletrônica realizada exclusivamente com sons senoidais ao início dos anos 1950: quando começou a fazê-la com o *Studie I* de 1953, todos os serialistas saíram atrás do prejuízo e começaram a fazer o mesmo. Bastou tal fato para Stockhausen mesclar a voz concreta de um menino aos sons eletrônicos, quebrando com o purismo que ele mesmo propagara. Estamos, então, em 1955-56, quando compõe a obra-prima *Gesang der Jünglinge*, o *Cântico dos adolescentes*. Todos os demais abriram mão então do purismo eletrônico e se permitiram, como Stockhausen, o uso de fontes alternativas de sons. Bastou tal nova onda para nova guinada: entre 1958-60, Stockhausen se impõe, novamente, a fazer sons apenas com os aparelhos eletrônicos em *Kontakte*.

Em meio a esse zigue-zague de procedimentos e posturas contrastantes, resultando em obras tão distintas umas das outras, entrevê-se a "unidade" de seu estilo, ao contrário de muitos de seus contemporâneos que, como afirma com razão Stockhausen, forjaram estilos pessoais para assegurar seus espaços.

Direcionalidades, curtir o aqui e agora, e uma maçã na Lua

Na conferência sobre forma dramática e forma lírica, Stockhausen expõe de modo inequívoco sua filiação com o pensamento serial que remonta a seu genuíno criador, Arnold Schoenberg, estabelecendo interessante paralelo entre o anseio unificador do mestre austríaco (por meio do uso da série como matriz geradora de todas as figurações de uma obra musical) e o conceito da física, associado a Albert Einstein, que diz respeito a uma fórmula – mais uma vez esta noção norteadora – unificadora (*Einheitsformel*) para interpretar o universo e seus eventos. Nesse contexto, Stockhausen ancora suas primeiras experiências em composição na ideia de desenvolvimento, sem deixar de evocar a unidade motívica em Beethoven: "Desenvolvimento como um método é regido pela flecha do tempo".[7] Stockhausen refere-se, aí, ao que podemos chamar de *direcionalidades*: o modo pelo qual certas ideias musicais vão se transformando de modo orgânico no decurso de uma composição, como nos processos de transmutação de um corpo (vivo ou morto...).

A noção, de fundamental importância para toda uma vertente da música contemporânea, explicita-se quando afirma: "No futuro penso que precisaremos de mais camadas dentro de composições que tenham uma forte orientação direcional, e desenvolvimentos mais claros".

Em essência, o que Stockhausen discute aqui é a necessidade das reorientações, comuns ao longo da história da música, no sentido da reapropriação de elementos que são, em uma dada fase, abolidos por completo do fazer musical. Salienta, nesse sentido, a distinção crucial entre uma guinada para trás e um repensar elementos já conhecidos que serão reincorporados e ressignificados no novo contexto. E evocando mais uma vez a magia, agora explicitamente, afirma: "Pode ser mágico descobrir algo familiar em um ambiente não familiar".[8]

Curiosa é a associação, a seguir, que faz entre a forma instantânea, que independe do passado e do futuro, que se apresenta como corte do e no presente, como percepção do Agora (no sentido husserliano mesmo do *Jetzt*),

---

7 Sábia é, aliás, a frase que profere sobre o grande ponto de referência da *unidade* em composição: "Beethoven sempre sonhava com essa síntese entre a forma-sonata e a variação".

8 Foi o próprio Stockhausen (1996b, p.180) quem disse: "É mais interessante encontrar uma maçã na Lua do que uma pedra lunar". A citação reporta-se a Cott (1979, p. 37).

do *momento atual*, e o lirismo. Stockhausen designa por *lírica* a forma que se detém na percepção (con)centrada no instante: "Concentração extrema", afirma, após referir-se à obra daquele que deu o pontapé inicial nesse jogo atento à pluralidade de cada momento singular: Webern.

Momentos e *Momentos*

E assim efetua-se a ponte para a abordagem seguinte. Logo de cara, na próxima conferência – sobre a forma-momento e a obra *Momente* (1962-64) –, Stockhausen elucida a noção de *momento*, decisiva para sua música a partir de 1958, quando começa a esboçar *Kontakte*.

Em meio às suas ponderações, entrevê-se a relevância da *duração* enquanto parâmetro da composição. A percepção, até então ancorada em processos rígidos de metrificação em face das limitações da notação tradicional, salta de trampolim para um mergulho no tempo interno dos sons. Não são mais necessariamente seus valores rítmicos que são foco de atenção, mas antes suas *durações*. De uma percepção *métrica*, passa-se a uma *durativa*.

O silêncio, claro, (ou)vê-se também contextualizado. Stockhausen, pelo viés inverso, aproxima-se, e muito, das concepções de John Cage: se para este a duração traduzia-se como principal elemento da composição, por constituir o único parâmetro resistente à ausência de som, ou seja, o único a perdurar no silêncio (em que não há mais timbre, nem som, nem intensidade, mas no qual sobrevive o tempo), para Stockhausen o silêncio decorrerá da duração: "Silêncio é o resultado do conceito de duração: lidar com durações significa quebrar o fluxo de tempo, e isso produz silêncio".

A questão, de cunho filosófico e cuja profundidade extrapola os limites deste ensaio, pode, claro, ser vista por outros vieses. Procurei, em um de meus textos (Menezes, 2006a, p.447-62), demonstrar como a alta complexidade em música, difratando a percepção em guias diversas e simultâneas, tende a diminuir o fluxo do tempo percebido, fazendo com que o ouvinte abstraia a noção mesma de tempo, esquecendo-se de sua existência, e atinja um estado semelhante ao da paralisação do tempo na estonteante velocidade da luz da qual se aproxima, pois, toda música de índole maximalista.

Resta saber se, em tal estado, não nos deparamos com a plenitude do Som, e não com o Silêncio, como afirma Stockhausen...

Vários músicos para um só som

Se a conferência anterior tem como objeto principal a obra *Momente*, a seguinte centra questão em *Mikrophonie I* (1964).

Ao tratar de *Momente*, Stockhausen refere-se a um dos conceitos mais fundamentais para a música pós-weberniana, e que constitui, de fato, um dos procedimentos mais cruciais para a poética, por exemplo, de Pierre Boulez: a *heterofonia*. A noção, oriunda da Idade Média, diz respeito à coexistência, no tempo musical, de estados distintos de um mesmo material de base, como que num deslizamento de superfícies que revelam camadas fundamentalmente idênticas em sua estrutura, mas díspares em suas disposições no tempo.

Essa noção, bem antiga, releva-se de impressionante atualidade, e isto mesmo no que se refere aos dias de hoje. Não estaria tal conceito medieval ligado às noções mais modernas e atuais da relatividade e da física quântica? Elementos equivalentes que se relacionam à distância, vivências díspares de tempos simultâneos, ou vivência simultânea de tempos díspares.

Mas a invenção pode ir mais longe. Em *Mikrophonie I*, Stockhausen põe dois músicos de um lado de um enorme tam-tam, e dois do outro. Em cada par, um manipula objetos distintos, friccionados na superfície do instrumento; o outro opera um microfone, captando, amplificando, interpretando no espaço os sons produzidos por seu comparsa. A cada par alia-se um operador de filtro situado à frente da mesa de som em meio ao público, transformando o som produzido sobre o palco. De tal situação deriva a dúvida em uma tradução do título da obra: *micro-fonia* tece relação evidente com *poli-fonia*, mas não há como excluir o sentido da palavra alemã *Mikrophonie* como *microfonação*, ou seja, o próprio ato de microfonar.[9]

Como quer que seja, a ideia é tão inusitada quanto genial: "É uma situação muito estranha, ter três instrumentistas trabalhando no mesmo som", reconhece. É óbvio que um regente, com seus gestos, interfere nos milhares de sons da orquestra, da mesma forma como na música de câmera a interação entre os intérpretes afeta diretamente a produção individual dos sons.

---

9 Trata-se aqui de um falso cognato, pois o fenômeno da *microfonia*, tal como este vocábulo se define em português, ou seja, como realimentação de uma frequência em um processo de amplificação, tem em alemão outra designação: *Rückkopplung*.

Processos de transformação em tempo real (*live-electronics*) efetuam desdobramentos a partir dos sons produzidos pelos instrumentistas. Mas em todos esses casos, trata-se de interferências mais ou menos indiretas na produção individual de sons. Em *Mikrophonie I*, no entanto, três músicos produzem um som a cada vez. Não havia limites para o poder de invenção em Stockhausen.

Vivência, vidência ou clarividência?

Na penúltima conferência, Stockhausen procura sintetizar aqueles que constituiriam os quatro critérios mais fundamentais da composição eletrônica, experiência da qual foi um dos mais importantes protagonistas.

No primeiro deles, leva às últimas consequências a ideia que já rondava como um espectro os ares da composição experimental, mas que viu nas formulações de Stockhausen e em sua obra *Kontakte* sua explicitação pioneira: que quando ouvimos uma altura sonora deslizando em frequência para o grave, aproximamo-nos da percepção rítmica, ao perceber, cada vez mais, os *pulsos* do som, e que, inversamente, quando aceleramos cada vez mais um determinado ritmo, deixamos progressivamente de perceber uma a uma de suas batidas e tendemos a amalgamar todas as incidências rítmicas numa percepção unitária de *frequência*. Em miúdos: altura sonora é um ritmo extremamente acelerado; ritmo, uma altura extremamente grave. Percepção frequencial é a percepção de ritmos "agudos"; percepção rítmica, a de frequências "lentas".

Foi somente a partir da experiência de composição em estúdio que este fato, que beirava a consciência da física, tornou-se uma evidência. E, de cara, impregnou-se de caráter estético, sem, com isso, deixar de acarretar sérias consequências à aceitação dos dogmas de época. Tinha-se, ali, entrevisto o potencial perturbador do glissando enquanto processo de continuidade entre regiões distintas da percepção. O *continuum* musical fazia-se possível e, logo em seguida, desejável, abrindo-se mão da necessidade até então irrevogável dos elementos discretos, sobre os quais se erigia o princípio serial.[10] A porta

10 Não é à toa que Iannis Xenakis, um dos criadores mais radicais da música pós-weberniana, mas que era notadamente um crítico feroz do serialismo integral, elegera o glissando como um dos componentes mais fundamentais de sua música.

dupla para os eventos estatísticos estava escancarada: uma parte, pela incorporação do ruído como elemento da composição eletrônica – que aliás constituirá o quarto critério abordado por Stockhausen: a *igualação entre sons e ruídos* no contexto eletrônico –; a outra, pelo *continuum* musical da experiência do estúdio.

O diferencial de Stockhausen, neste contexto, foi ter posto o acento na relação transitória entre percepção frequencial e percepção rítmica, quebrando a barreira até então intransponível dessas categorias compositivas. Nisso reside sua Teoria da Unidade do Tempo Musical (Stockhausen, 1996a, p.141-9). Os dois critérios centrais de sua exposição dizem respeito, respectivamente, à *decomposição dos sons* e à *composição espacial de múltiplas camadas*.

O critério que diz respeito às elaborações espaciais da composição é não somente um dos mais importantes, como também um dos mais promissores para a composição. Stockhausen desempenhou, aí, papel revolucionário e pioneiro: foi com ele que os sons começaram a se locomover no espaço obedecendo a critérios essencialmente compositivos. Por certo que, em 1951, Pierre Schaeffer e Pierre Henry, aliados ao técnico Jacques Poullin e seu *pupitre d'espace*, já idealizavam a mobilidade dos sons no ato da difusão eletroacústica em concerto como ato interpretativo e dinâmico na projeção dos sons em teatro, mas foi somente a partir de *Gesang der Jünglinge* que a mobilidade dos sons passa a constituir critério da própria composição. Foi nessa obra também que Stockhausen esboça a primeira rotação dos sons ao redor do público, o que viria a se aperfeiçoar em *Kontakte*, com a invenção da mesa rotativa.[11] A importância crescente da espacialidade na composição musical e a consciência cada vez maior dos músicos acerca do papel do espaço enquanto critério estético da composição atestam para a relevância das ideias desbravadas por Stockhausen.

Mas é sobre o aspecto restante – o da *decomposição do som* – que se revela a lucidez de Stockhausen quanto à sua (à nossa) responsabilidade no ato da composição. Na verdade, a problemática pode ser vista de modo mais alargado, como já procurei demonstrar em outra ocasião, quando tratei da noção de *escritura* no contexto da composição eletroacústica (cf. Menezes, 1998b),

---

11 *Rotiertisch*, em alemão. Trata-se do alto-falante que, disposto acima de uma mesa rotativa, girava enquanto emitia sons que eram captados por quatro microfones dispostos simetricamente a seu redor. Ao final do processo, cada pista de som assim gravada era reproduzida em quatro alto-falantes em torno do público, fazendo o som girar no espaço de escuta.

contrapondo-a, em eco à tal noção no pensamento bouleziano, ao fenômeno da *escrita*. Se no passado a notação musical (escrita) efetuou, desde seus primórdios, uma operação de "análise" dos sons (inicialmente sobretudo de origem vocal), procurando elaborar sistemas de representação que diziam respeito à organização prioritária das alturas e, um pouco mais tarde, das durações (aqui substancialmente como valores rítmicos), para bem posteriormente incorporar a grafia das intensidades, observa-se que em tal processo tem lugar uma "compartimentalização" do som que, no entanto, existe a rigor em estado "bruto" como somatório de todos esses parâmetros. Tal corte, efetuado no âmago dos espectros pela escrita, possibilitou aos compositores, como bem pontua Philippe Manoury (1998, p.43-57), um alto poder de abstração, fazendo com que o pensamento musical idealizasse o som a partir de interferências organizativas de aspectos individualizados do som (organização das alturas, das durações etc.). O compositor tornava-se, assim, um idealista de sons concretos, e a escrita tornava-se *escritura*, elaboração abstrata do material e da forma musicais. Dessa forma, o trabalho de *composição* era, na verdade, o de *re-composição*. A rigor, o compositor sempre foi, nesse sentido, um re-compositor.

Com a experiência eletrônica, o compositor se viu escancarado de frente do som bruto em estúdio, alijado da decomposição que lhe era oferecida pelos veículos da escrita. Mas o trabalho de decomposição do som, necessário à elaboração (escritura), e que lhe era poupado pela notação (escrita), faz-se tão premente e indispensável quanto antes. Se antes a escritura amparava-se na escrita, ou seja, se a elaboração ancorava-se na notação, ela deveria agora subsistir sem o apoio notacional. Assim, o compositor viu-se forçado a empreender, com seus próprios meios (ou melhor, com seus novos meios: os eletrônicos), o papel "desconstituinte" antes operado pela escrita. Em estúdio, a fim de preservar seu papel de re-compositor, o compositor precisa impor-se, antes, a um trabalho de *de-composição dos sons*.

Nem todos esses aspectos e implicações foram afrontados por Stockhausen, mas sua abordagem tem por mérito chamar a atenção para este capítulo bastante significativo da composição atual.

Good trip

Na última conferência, o objeto é a intuição, a música intuitiva, tal como foi designada (como já mencionamos) toda uma série de obras compostas por Stockhausen sobretudo nos anos 1960. Processos de transformação ganhavam relevo, nessa fase, frente à constituição mesma dos materiais musicais. O momento fazia-se, literalmente, *presente*. A forma-momento imperava acima das direcionalidades da grande forma (da forma dramática, nos termos de Stockhausen). O lirismo sobrepujava o drama.

Em meio a essa fase, Stockhausen admite que viajou fundo. Uma *good trip* sem tamanho, aliás do tamanho do presente radicalmente dilatado no tempo, prescindindo de passado e de futuro. Prazer puro, máxima concentração. Algo aparentemente – e declaradamente – nada que ver com drogas ou algo parecido, da mesma forma como, ao que tudo indica, os cogumelos de Cage não deviam ser alucinógenos. Nem Cage nem Stockhausen precisavam de artifícios para poder "bater". Foram, no sentido desse convite ao experimento, os mais radicais de todos, e perto deles, em meio à década de 1960, Boulez, Pousseur e os demais pareciam "caretas" bem-comportados. Parece que só os dois, e cada qual a seu modo, de fato viajaram fundo...

Ao final da conferência, *en passant*, Stockhausen emite um desses comentários que são como os mais potentes cogumelos alucinógenos, desses que fazem viajar quem deles precisa: "A intuição tem um tipo muito particular de velocidade, que não é de modo algum congruente com a velocidade da escritura". Stockhausen resume com grande sabedoria um dos problemas mais gritantes do por vezes angustiante embate entre ideia e sua realização no árduo trabalho de composição.[12] É só pelo viés de um contínuo exercício da intuição e numa "viagem" constante em seus domínios que se pode adquirir certa maturidade em composição, fazendo com que o tempo escrito corresponda ao máximo ao tempo imaginado, e a experiência da música intuitiva constitui, assim, uma das lições mais preciosas da música verdadeiramente radical.

---

12 Acerca da diferença de tempo entre a ideia musical e sua transplantação no processo de escritura, ver também Menezes (1998b, p.60-1).

De ouvidos bem abertos

O volume conclui com uma notável entrevista de Stockhausen com o compilador de suas conferências, Robin Maconie. Seria vão aqui tentar abordar uma a uma das questões levantadas e respondidas por Stockhausen. São muitas as ideias de interesse, e todas contribuem para que o leitor constitua um retrato bastante fiel da essência desta figura ímpar da história da música.

Mas um dentre tais pensamentos merece ser aqui ainda mencionado. É curioso que eu estava, anos atrás, lendo e grifando a frase em questão quando vivenciei uma turbulência no voo que fazia de Paris a São Paulo. Os grifos saíram todos tortos, mas o fato me remeteu à escuta das turbinas do avião, uma experiência que um dia motivara Stockhausen em suas intermináveis viagens (Cott, 1979, p.32-3).

Ei-la: "A experiência de fechar os olhos completamente, algumas vezes por até cinquenta minutos, e ser apenas ouvidos: isso desenvolveu meus processos de audição enormemente" (cf. também Stockhausen, 1971, p.269). Tratei de fechar os olhos e ouvir as turbinas, e a frase me ajudou a passar pelas turbulências em pleno voo.

Esta atitude quase espiritualista, preconizada em modo lírico por Alban Berg em sua canção *Schließe mir die Augen beide*, e em certo sentido francamente oposta à de seu *alter ego* Boulez, para quem se faz imprescindível o *orolho* (*œil* + *oreille*), verteu-se em lema de duas formas de escuta da contemporaneidade: da concentrada escuta *reduzida* dos acusmáticos, e da acusmática escuta *concentrada* de Stockhausen.

E por mais que *ouver* seja não somente legítimo, como também faça parte essencial de nossos hábitos musicais ao longo dos séculos, simplesmente *ouvir*, *complexamente ouvir*, eis a grande lição que nos deixou Stockhausen.

Freiburg, Alemanha, março de 2008

Análises em manuscrito: ca. 2008 – Igor Stravinsky: *Symphonies pour instruments à vent.*

Adorno e o paradoxo da música radical[1]

O aspecto desumano da Utopia

Indagado se concordaria com as categorias em que se dividiriam os ouvintes segundo Theodor W. Adorno, um dos maiores ícones da Música Nova, o compositor italiano Luciano Berio (1925-2003), respondeu taxativamente, ainda que de modo precavido: "Não, embora seja difícil rejeitar completamente qualquer coisa escrita por Adorno" (Berio, 1996, p.16). Subjaz à crítica beriana a visão que deduz do pensamento adorniano um *parti pris* de cunho moral que, no fundo, traduzir-se-ia, admitamos, mais como fruto do Adorno *compositor* do que decorrente do filósofo que, em última instância, suplantou em importância, de longe, sua atividade no campo da composição. Assim é que prossegue Berio, referindo-se ainda ao filósofo da Escola de Frankfurt: "Preocupa-se com categorias tão gerais que parecem escapar a toda dinâmica de transformação, esquecendo que um dos aspectos mais enganadores e interessantes da música de consumo, dos *mass media* e, no fundo, do capitalismo, é sua fluidez e sua incessante capacidade de transformação, de adaptação e de assimilação" (ibidem, p.16-7).

Ilusão deduzirmos, daí, qualquer atitude em prol do capitalismo por parte do mestre italiano, mesmo quando adverte sobre a inviabilidade de uma crítica musical propriamente *marxista*. Na mesma ocasião, fez questão de salientar sua filiação comunista, no intuito de defender a prioridade

---

1 Texto concebido a convite dos pensadores Jorge de Almeida e Vladimir Safatle como prefácio para a tradução brasileira do livro *Introdução à sociologia da música,* de Adorno (2011).

daquilo que designa por trabalho *concreto* do compositor diante do fracionamento do trabalho musical nas sociedades de consumo:

> Esse fenômeno da não coincidência entre ideologia e comportamento, entre condicionamento histórico e condicionamento de classe, entre trabalho abstrato e trabalho concreto, entre trabalho intelectual e trabalho manual não é certamente um fenômeno novo na música [...]. Adorno foi o primeiro que individualizou e analisou essa defasagem, essa alienação no corpo social da música. Mas, devendo exemplificá-la na realidade das obras musicais, Adorno, em seu ímpeto moralista, escolheu um alvo equivocado: Igor Stravinsky. De minha parte, espero que o meu próprio trabalho seja uma possível resposta às várias fraturas do trabalho musical; fraturas que me fascinam em vez de preocupar-me porque me obrigam a explorar uma terra de ninguém criativamente desabitada (em música) que talvez se torne útil aos outros e contribua para a superação das antinomias elementares de tipo moralista, onde de um lado estão os bons e do outro os maus. E para isto ajuda-me o fato de que nutro um grande amor pelo trabalho concreto, pelo trabalho manual e pelos comportamentos produtivos. Voto no Partido Comunista para defender a prioridade desse trabalho sobre outros que deveriam ser apenas seu complemento e auxílio teórico. Como dizia Lênin, a verdade é sempre concreta. (ibidem, p.16)

Mas estaria efetivamente descartado de uma crítica eminentemente *marxista* da cultura, do saber e, mais especificamente, da música este deslize constante, dúbio e nem sempre coincidente entre ideologia e *poiesis*, sobre o qual nos chama a atenção Berio? A atribuição ao marxismo da ausência de consciência de tal dicotomia não seria mais fruto da deturpação stalinista, ela mesma ideológica e comprometida com interesses de classe, que sofreu o próprio marxismo no decurso da contrarrevolução que teve por consequência última não a internacionalização da revolução comunista, mas antes o retorno dos países socialistas às leis de mercado capitalistas? E mais: estaria o pensamento adorniano alijado da consciência de tal defasagem constante ou, ao menos, potencial entre ideologia e fato artístico?

A origem de tal confusão, propícia tanto a julgamentos sectários quanto às manipulações ideológicas e coercitivas de toda ordem de que temos notícia no decurso do século passado, deita raízes na asserção, ela mesma inconteste, de Karl Marx logo ao início de *Das Kapital*, em uma daquelas formulações

que, pela sua objetividade e aparente rudez, não somente almejara, ao definir a *mercadoria* nas sociedades capitalistas, um grau de cientificismo até então inaudito na economia política, como também acabara por caracterizar, em boa medida, o pensamento alemão:

> A mercadoria é em primeira instância um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, sacia necessidades humanas de qualquer espécie. A natureza de tais necessidades – se estas provêm por exemplo do estômago ou da fantasia – não altera este fato em nada.[2]

Mais que rude, a constatação chega a ser cruel: no capitalismo, apenas não se paga para respirar, para respirarmos... mal! E a própria música inexoravelmente submeter-se-á, aí, à sua condição de mercadoria: quanto mais elaborada, menos procurada. Também disto tinha plena consciência Berio (ibidem, p.47): "A música não escapa às leis de mercado".[3] E nisso baseia-se, em suma, toda a sociologia da música tal como desenvolvida, com todas as suas nuances dialéticas, pela atenta e aguda crítica adorniana.

Reconhecer que tudo se verte em mercadoria, entretanto, não equivale a dizer que as necessidades que procuram seus produtos tenham pé de igualdade e encontrem, no capitalismo, as mesmas condições de oferta, ou seja, de *circulação*. Em que peso o fato de que tanto estômago quanto fantasia ocasionam necessidades, e que estas, para serem satisfeitas, deparam-se com seus objetos almejados vertidos em mercadorias com seus respectivos valores, tanto mais triviais são as necessidades estimuladas pelo sistema capitalista quanto menos o são, em contrapartida, as que provêm justamente da fantasia, da fantasia, claro, radicalmente *elaborada*. Em outras palavras, quanto mais elaborado o produto cultural, tanto menor sua aceitação pela população envolta e ideologicamente estrangulada pelos modos de produção capitalista, de forma que, sendo menos procurados, tais objetos, vistos como mercadorias culturais especializadas, acabam por ocasionar incômoda fissura entre

---

2 "*Die Ware ist zunächst ein äußerer Gegenstand, ein Ding, das durch seine Eigenschaften menschliche Bedürfnisse irgendeiner Art befriedigt. Die Natur dieser Bedürfnisse, ob sie z.B. dem Magen oder der Phantasie entspringen, ändert nichts an der Sache*" (Marx, 1986, p.49). Preferirei reproduzir as fontes textuais quando julgar pertinente a referência aos termos originais, sobretudo no que tange às citações em língua alemã, mais distante da nossa.

3 Com tradução ligeiramente diversa da nossa.

sua essência e sua própria condição de mercadoria. Numa sociedade em que predominam *fast foods*, o *tempo* dessas elaborações encontra-se essencialmente deslocado, imbuindo tais produtos de um caráter excêntrico, disforme e não condizente com as necessidades triviais do consumo imediato. Na radicalidade de suas investidas, mergulham fundo na elaboração de suas sensibilidades e distam da superficialidade dos bens de consumo de massa. E, no caso específico das elaborações musicais mais consequentes, a relação entre criação e seu consumo passa irrevogavelmente pela dialética entre concepções musicais e sua legitimação enquanto necessidade social, ou seja, pela relação obras musicais/ouvintes.

Nesse sentido, o esboço adorniano que concerne aos tipos de ouvinte, tal como exposto em seu ensaio "Tipos de comportamento musical", adquire, ao contrário do que predizia Berio, suma importância, muito embora, é bem verdade, parte significativa de suas caracterizações, subdivididas em oito categorias de ouvintes, não encontre mais validade comprovada, ao menos nos dias atuais. É o caso, por exemplo, daquele que Adorno classificara como "ouvinte emocional", "regido por energias sensíveis específicas" e a quem "é fácil fazer chorar", ou ainda de seu tipo opositor, que chamara de "ouvinte do ressentimento", avesso, em sua "falsa austeridade", à emotividade desperta pela música. São classificações que tendem a uma *psicologia* da audição, deslocando o foco de atenção dos primeiros tipos, de que logo trataremos, da esfera sociológico-cognitiva ao âmago de uma rasa afetividade.

Problemática é também a definição de um "ouvinte de *jazz*" ou mesmo de um "antiouvinte": enquanto o primeiro revelara, em índole quase exclusivamente pessoal, uma aversão visceral do próprio Adorno pelo *jazz*, como reação quase inconsciente ao seu forçoso exílio no país-berço deste gênero popularesco, o segundo pretendera dar conta simplesmente de uma possível inaptidão humana ao musical, e perguntamos se ambos os tipos, por isso, são legítimas categorias de ouvintes: não estaria o primeiro (relativo à preferência pelo *jazz*) de alguma forma relacionado ao "ouvinte de entretenimento", não resistindo assim a uma sua classificação específica? E, no segundo caso, haveria necessidade de inclusão como "ouvinte" daquele que não se quer enquanto tal, numa extensão classificatória que subverte a própria categorização em sua antítese?

Mas os quatro outros tipos de comportamento, estes são de uma impressionante atualidade, e é pelo primeiro tipo que entrevemos a essência

existencial do verdadeiro *compositor*, em toda a sua radicalidade. Quando Adorno fala do ouvinte *expert*, nada mais faz que descrever o modo como opera a escuta pensante – da qual, entretanto, também não se desvencilham os afetos – do próprio criador musical:

> Apreende distintamente até mesmo os elementos intrincados da simultaneidade, como a harmonia e da polifonia. O comportamento completamente adequado poderia ser caracterizado como escuta estrutural. Seu horizonte é a lógica musical concreta: compreende-se aquilo que se apreende em sua necessidade, que decerto nunca é literalmente causal. O lugar dessa lógica é a técnica; para aquele que também pensa com o ouvido, os elementos individuais da escuta se tornam imediatamente atuantes como elementos técnicos, sendo que nas categorias técnicas se revela, essencialmente, a interconexão de sentido. (Adorno, 2011, p.60-1)[4]

Seria possível tal escuta estrutural *fora* do âmago propriamente *tecnicista* da própria linguagem musical? Não há, nesse contexto, como não nos reportarmos a Arnold Schoenberg (2007, p.135): "O desenvolvimento da música é, mais do que em qualquer outra arte, dependente do desenvolvimento de sua técnica".[5] Entender a música significaria, pois, exercê-la plenamente, senão na prática, ao menos na sua compreensão e entendimento, estudando--a, dominando seu *métier*, inteirando-se de seus elementos estruturais, *ouvindo-a como o faz o próprio compositor*.

Mas se esta questão "restringe-se" ao âmbito musical, a seguinte, de cunho propriamente sociológico, é a que mais nos intriga e, a um só tempo, nos entristece: seria possível tal escuta estrutural nas sociedades de consumo *fora* do âmago propriamente *compositivo* do próprio compositor? Em um surpreendente balanço do século XX, Pierre Boulez (2000, p.40) reverte o senso comum, condizente com a presunção de uma desmesurada velocidade pela qual se deram as contínuas transformações do século

---

4 Em outro ensaio ("Meditação), não à toa Adorno (2011, p.390) fará referência à autodesignação de Beethoven como sendo um *Hirnbesitzer* (proprietário de um cérebro), expressão, aliás, que motivara entre nós o título do importante livro de Willy Corrêa de Oliveira (1979) sobre o compositor alemão.

5 "*Die Entwicklung der Musik ist, mehr als die der andern Künste, von der Entwicklung ihrer Technik abhängig*".

passado, para, em não menos taxativa formulação, desvendar-nos a lentidão letárgica de nossa época:

> Criamos a imagem de que nosso século [XX] tornou-se cada vez mais rápido. É possível que isto seja válido para a ciência, mas em geral, e em especial para as artes, o século XX constituiu o mais lento de muitos séculos. Exemplo: toca-se *Erwartung* de Schoenberg, obra composta em 1909: e noventa anos depois ela continua ainda sendo uma peça problemática. [...] Nosso século [XX] é, repito, realmente muito, muito lento.[6]

A afirmação, de uma espantosa clarividência, remete-nos a uma outra, não menos inesperada, a despeito de toda a sua evidência: "É perfeitamente óbvio que nem todos nós vivemos no mesmo tempo" (Pound, 1976, p.101). No tempo fracionado e neurastênico dos *hiperlinks*, ele mesmo resultado daquela problemática fragmentação a que se referia Berio, e em que se tem acesso a tudo e não se tem – ou não se quer ter – tempo para nada, pouca chance resta a um saber que procure na sintonia e no aprofundamento do conhecimento a fonte de sua fruição. Na ilusão de viver em um *presto con fuoco*, a sociedade e seu amadurecimento intelectual experimentam, na realidade, o andamento arrastado de um *molto adagio*. E na medida em que o conhecimento musical, tal como qualquer outro, envereda-se não por contínua *tabula rasa*, nem por evolução ou progresso unilateral, mas antes implica movimento espiralado, *transgresso* em permanentes reflexões sobre o já dito e o que está por se redizer e, a partir disso, inventar, ele encontra-se, corroborado por sua alta *tecnicidade*, em grau de complexidade crescente que o afasta da grande maioria dos seres humanos, ao menos na atual pré-história de nossas civilizações. Assim é que constata Adorno (2011, p.61), ainda sobre os tipos de comportamento musical: "O crescente grau de complexidade das composições teria, no entanto, reduzido o círculo dos ouvintes plenamente competentes, pelo menos em relação ao número crescente destes que escutam música".

---

6 *"Wir bilden uns ein, unser Jahrhundert sei immer schneller geworden. Das mag für die Wissenschaft gelten, aber im allgemeinen und für die Künste ganz besonders gilt, daß das 20. das langsamste Jahrhundert seit langem war. Zum Beispiel: man spielt Schoenbergs* Erwartung, *komponiert in 1909: 90 Jahre später gilt das noch immer als Problemstück. [...] Unser Jahrhundert, ich wiederhole es, ist wirklich sehr, sehr langsam".*

Ao compositor resta a esperança que deposita, em ato complacente e ao mesmo tempo pactuário, na categoria seguinte, cuja descrição nos parece tão pertinente quanto à da primeira: a do *bom ouvinte*, ou seja, aquele que "não está plenamente ciente das implicações técnicas e estruturais [da música]", aquele que "compreende a música tal como compreende, em geral, a própria linguagem, mesmo que desconheça ou nada saiba sobre sua gramática e sintaxe, detendo inconscientemente a lógica musical imanente". Mas este ouvinte, interlocutor não especializado do compositor, não encontra condições propícias para *perseverare in suo esse*, para falar nos termos de Espinoza, constituindo espécie em extinção: "Torna-se cada vez mais raro com o incontido processo de aburguesamento da sociedade e com a vitória do princípio de troca e rendimento, estando ameaçado inclusive de desaparecer" (ibidem, p.62-3). *Ouvir bem* equivaleria a *falar bem*, mesmo que não se exerça pleno domínio nem sobre a própria linguagem, nem sobre seus atos.

Do *bom ouvinte*, galgamos mais um passo rumo à diluição do entendimento musical, atingindo aquela categoria que autovalorizando-se como detentora de certo conhecimento – que presume como sendo de grande profundidade sem de fato sê-lo –, "comporta-se de modo hostil com relação às massas e age de maneira elitista". Estamos, então, defronte do ouvinte que Adorno descreve como possuindo certa formação, ou simplesmente como "consumidor cultural", grupo-chave que, como "assinantes das grandes sociedades de concerto e das casas de ópera" (como a Sala São Paulo ou o Theatro Municipal), "decide, em grande medida, o que se passa na vida musical oficial". Transparecendo em seu elitismo uma clara aversão às massas e enaltecendo a *haute culture*, tal ouvinte, ainda que respeitando a música como bem cultural, reveste-a como produto tipicamente burguês: "Seu *milieu* é a alta e elevada burguesia com transições rumo à pequena burguesia; sua ideologia é, não raro, reacionária e culturalmente conservadora" (ibidem, p.64). Da mesma forma como se enoja diante das práticas culturais das classes mais desfavorecidas, cultua despeito em relação ao experimento que lhe foge de seu entendimento raso, cuja superficialidade mal consegue intuir: "Quase sempre tem aversão à arrojada música nova". Com tal categoria, o compositor radical é forçado a conviver em circunstâncias que o remetem à dúvida do real sentido social de suas realizações: certamente seria mais proveitoso e autêntico se sua música buscasse no acesso aos desprivilegiados antenas que, apesar de todas as adversidades econômicas, se demonstrassem

mais aptas a captar seus pulsares, em vez de repercutir surdamente nos ouvidos desses bons pagantes das salas de concerto, os quais, paradoxalmente, acabam por viabilizar suas cada vez mais raras encomendas...

A última categoria que nos parece pertinente na descrição adorniana, a qual diz respeito à esmagadora maioria das populações capitalistas, condiz com os navegantes da nau de Ulisses[7] que, amarrado de modo impotente ao mastro, deixa-se, de mãos atadas como todo compositor radical, conduzir pelo trabalho forçado desse punhado de escravos com ouvidos lotados de cera para que não caiam em tentação e se deixem levar pelo inebriante canto das sereias. Em tais circunstâncias sociais, isto significaria o risco de um naufrágio. Estamos aqui falando do "ouvinte de entretenimento". Nos dias atuais, a cera foi substituída por ínfimos fones de ouvido, capazes de fazer retumbar pelas membranas o toque de tambor pelo qual Adorno experimentava, legitimamente, certa ojeriza, mas com o qual identificava, injustamente – para falarmos com Berio –, a genialidade de Stravinsky.[8]

Na ilusão de que se está ouvindo o tempo todo, promove-se a música como mercadoria não apenas de consumo imediato, mas também permanente e necessariamente presente em todas as circunstâncias, desritualizando-a e fazendo dela inquebrantável, indissolúvel e ensurdecedora cera diante dos sons do mundo, quanto mais das obras musicais radicalmente elaboradas. Quem dera se tal cera, de tão resistente qualidade, fosse aplicada não aos ouvidos, mas antes às asas de Ícaro em seu voo libertário, vislumbrando de longe os instigantes meandros do "laborinto" que tanto almeja o compositor radical. Mas ao invés disso, ouve-se o tempo todo, porque não se suporta o silêncio, como se ele existisse. Ouve-se o tempo todo e no entanto jamais se ouve nada. Em gesto a um só tempo onipotente e impotente, a escuta de entretenimento, cujo revestimento preenche das salas de espera

---

7 Episódio da *Odisseia* de Homero ao qual se reportam metafórica e sabiamente Adorno & Horkheimer (1985) em *Dialética do Esclarecimento*, cujas implicações são elucidadas de forma translúcida por Rodrigo Duarte (2002, p.32; 2003, p.47-9).

8 Pois é clara a referência tácita ao mestre russo quando, ao discursar sobre os dois tipos de audição – *expressivo-dinâmica*, de um lado; e *rítmico-espacial*, de outro –, como que opondo expressionismo e neoclassicismo, Adorno (1974, p.151) assim os define: "O primeiro tem sua origem no canto; tende a dominar inteiramente o tempo, integrando-o, e em suas manifestações mais acabadas transforma o heterogêneo recurso temporal em força do processo musical. O outro tipo obedece ao toque do tambor. Está baseado na articulação do tempo mediante subdivisões em quantidades iguais, que virtualmente invalidam o tempo e o espacializam".

dos consultórios médicos ao fundo sonoro dos supermercados, para não falarmos das danceterias,[9] assemelha-se às constantes e interruptas visitas à internet, no afã de amplo conhecimento que destitui toda substancialidade, porque justamente não se dá conta que apenas a *duração vivida* age contra o problemático fracionamento das coisas e do conhecimento.

O compositor radical mal sabe dizer o que se revela como pior: pudesse ele retirar esses pequenos tampões dos ouvidos do jovem entorpecido e propiciar-lhe a escuta não propriamente de sua música, mas já mesmo do entorno deste arregimentado ouvinte, e talvez a experiência lhe fosse de mais valia do que a de vivenciar ouvidos desprovidos de qualquer fone, porém de tal modo enrijecidos que toda forma de aprofundamento musical se torna inviável, como quando de um público de assinantes conservadores, com faces nauseantes, diante da obra radical. Pelos primeiros, o código é desconhecido, porque inacessível; pelos segundos, é denegado, ainda que acessível. Certamente toda esperança é depositada na inacessibilidade e em sua quebra, jamais na obtusão do conservadorismo.

Desta feita, não sobra ao criador alternativa que não a de querer fazer de todo ouvinte, no mínimo, um ouvinte *expert*, com o qual possa estabelecer certa interlocução. Mas o que há de mais irreal nas circunstâncias atuais? Adorno (2011, p.61) assevera: "Aquele que desejasse fazer *experts* todos os ouvintes, comportar-se-ia de modo desumano e utópico sob as condições sociais dominantes".

Como compositor, está-se ciente, pois, da má qualidade do ar que respiramos e, procurando salvaguardar a consistência do fazer musical, recorre-se constantemente ao trabalho *tête-à-tête*, disseminando como um militante, nos mínimos espaços que lhe sobram, de boca em boca, os feitos e ideias, com toda a sua tecnicidade, em que consistem suas obras. Em situações emergenciais e quase sempre marginais, apela a uma respiração boca a boca e, em estratégias didáticas, de ouvido a ouvido, como num programa mínimo que quer fazer reviver não o toque do tambor, mas antes os pulsares de inventivas investidas. Parte-se do pressuposto de que se existe uma

---

9 Estas, então, adquirem especial função de amortecimento auditivo-intelectual, pois instituem a coadunada domação do prazer coletivamente instituído, algo condizente com a estratégia capitalista que Adorno tão bem designou como "cultura administrada": "Funcionários saem para se distrair [...]; seu tempo livre não é ócio, mas algo institucionalmente administrado aberta ou veladamente" (em "Música de câmera").

propriedade que não deve ser expropriada, esta é o cérebro que pensa e coordena os pulmões, corações, bocas e, sobretudo, ouvidos.

Mas diante do risco de morte de nossa língua e diante de tal esperança, tão desumana e utópica quanto necessária, façamos uma digressão espiralada e, por meio da língua morta, examinemos a dialética propriamente *negativa*, literalmente *niilista*, que preside a duas asserções de pensamentos que persistem em sobreviver.

"Homines nihil minus in potestate habere quam linguam"

A assertiva, portadora de duplo sentido, revela-se de uma tenaz sordidez: "Nada está menos em poder dos homens do que a sua língua" (Espinoza, 2007, latim p.168, port. p.169).

Ainda que no século XVII a distinção saussuriana fundamental da linguagem verbal como constituída de dupla face, a saber, *langue* (*língua*) e *parole* (*fala*), estivesse longe de se cristalizar, a irreverência a que se reporta a afirmativa aplica-se tanto a uma quanto a outra esfera de toda linguagem. Não dominamos nossa língua e muito menos nossa fala. Não fosse a brecha deixada sempre em aberto pelos hiatos e dubiedades de todo signo, toda expressão seria conclusiva e todo pensamento humano teria sido estancado diante da Verdade, algo que, como sabemos, por intuição ou convicção, quando não por evidência, se demonstra não como um objeto, mas antes como "um outro nome da sedimentação" (Merleau-Ponty apud Lyotard, 1954, p.44).[10] Bem ao contrário, falar implica debater-se contra as imprecisões dos signos (Lyotard, 1986, p.17),[11] em exercício que mescla continuamente os estados da ansiedade e da angústia, quando não do prazer no deleite dos desvios e dos erros. É no bojo de tal imperfeição da linguagem que se alojam as bifurcações especulativas, quer seja nos desdobramentos analíticos do fazer artístico, em ato de decomposição e recomposição contínuas, quer seja naqueles psicanalíticos e investigativos, calcados na *Fehlleistung* (ato-falho) freudiana.

Em arte, portanto, permite-se ao criador que almeje dominar tudo, pois mesmo assim intui-se que ali será o lugar, em algum momento, do

10 *"La vérité est un autre nom de la sédimentation."*
11 "Falar é combater [; ...] os atos de linguagem provêm de uma agonística geral."

imponderável, já que fala uma língua indomável. Daí o erro de todo surrealismo, na ingênua pretensão de desejar promover à instância ativa do fazer intencional o inconsciente que, de toda forma, já é em si mesmo intencionalidade impura e que toma partido – e assim sempre o foi – em toda criação,[12] mesmo – e talvez sobretudo – na mais controlada das obras de arte, tal como se verificou exemplarmente na música, no serialismo integral dos anos 1950, em que controle total acabara por arremessar o compositor diante do acaso, em embaraçosa identidade entre determinação total e indeterminação, fazendo o causal dar as mãos ao casual.

Que o marxismo mais consequente tenha tido plena consciência dessas incongruências não é nada de novo. A ideia mesma da revolução permanente, já presente em Marx e levada às últimas consequências no ideário trotskista, bem o atesta. Leon Trotsky (1984, p.70), o maior dos revolucionários do século XX, assim se referencia à dicotomia presente em cada simples designação:

> O axioma "A" é igual a "A" é, por um lado, ponto de partida de todos os nossos conhecimentos e, por outro, é também o ponto de partida de todos os erros do nosso conhecimento. [...] Para os conceitos, também existe uma "tolerância" que não está fixada pela lógica formal baseada no axioma "A" é igual a "A", mas pela lógica dialética baseada no axioma de que tudo se modifica constantemente.

Nessa antinomia que se quer identidade entre os componentes da dupla face do *signo* – *significante* e *significado* –, que institui a um só tempo reenvio permanente e ambíguo do primeiro em relação ao segundo, aloja-se a *dramaticidade* de toda expressão, tão bem pontuada por Umberto Eco (1990, p.290) ao referir-se não ao maior revolucionário, mas agora ao maior linguista do século passado: "Não foi Jakobson o primeiro a falar da estrutura

---

12 Reconhecer o erro surrealista não implica desconhecer nem seus frutos, nem o papel relevante que o *absurdo* pode assumir no terreno artístico. Pensemos no teatro do absurdo de Samuel Beckett ou, lá atrás, na obra pictórica dos maiores dentre os pintores surrealistas (e como classificá-los de outra forma?): Hieronymus Bosch e Pieter Bruegel, o Velho. Em meio à ordenação pictórica e aos afrescos de cunho religioso que imperavam em pleno século XVI, a subversão e a perversão de seus quadros, preconizando o surrealismo das vanguardas históricas, acabam por promover o surreal a um hiper-realismo crítico e mordaz que desnuda a moral vigente.

do fenômeno sígnico em termos da dialética *signans/signatum*; mas sua obra inteira é permeada sobre esta 'dramática' relação". E, reportando-se ao basilar texto sobre a essência da poesia do linguista russo, ao qual aqui recorremos *ipsis litteris*, transcreve uma das passagens mais decisivas para o entendimento de toda angústia e, ao mesmo tempo, de toda poética. Assim é que Roman Jakobson definirá *poeticidade*, função essencial ao exercício poético da mesma forma como, por analogia, a *musicalidade* o é para a composição, como ápice desta antinomia absolutamente necessária à dinâmica dos significados, pois toda poesia nada mais faz que acentuar e operar sobre a fenda irreparável entre construção expressiva e conceitos, pondo o dedo na ferida e articulando-se a partir não de certezas, mas antes de dúvidas. Assim é que clama, em curiosa similaridade com a formulação de Trotsky, pela necessidade da função poética:

> Por que isto é necessário? Por que é necessário sublinhar que o signo não se funde com o objeto? Porque ao lado da consciência imediata da identidade entre signo e objeto (A é A1), é necessária a consciência imediata da ausência de identidade (A não é A1); tal antinomia é indispensável, pois que sem paradoxo não há dinâmica dos conceitos, nem dinâmica dos signos, a relação entre conceito e signo se automatiza, arrefece o curso dos eventos, atrofia-se a consciência da realidade. (Jakobson, 1985, p.53)[13]

A partir disto, como proclamar qualquer unilateralidade entre feito artístico e ideologia? Que na obra de arte transpareçam as relações sociais que lhe deram origem, disto não resta dúvida alguma. Mas infligir à obra artística qualquer obrigatoriedade de vinculação ideológica, como numa relação de inequívoca equivalência, a ser localizada na relação entre seus elementos estruturais e ideologia, parece reduzir o enfoque artístico a um prisma essencialmente não especular, estranho não somente à arte, mas ao próprio saber humano: se na imagem do conceito, tal como refletida no espelho do significante, tem-se seu reenvio e, a um só tempo, sua inversão, o que dizer das correspondências entre poeticidade e ideário político? Entre a obra e sua

13 A esta passagem, que julgo ser uma das mais brilhantes e definitivas da linguística do século XX, e que traduz o caráter ambivalente de toda expressão, inclusas aí as que tecem o discurso musical, reportei-me em diversas ocasiões (Menezes, 1999, p.69; 2006c, p.334, p.372, p.411).

presumível filiação ideológica há, pois, todo um oceano, ele mesmo povoado por incontáveis signos, cada qual com sua dubiedade, mar propício à *especulação* em seu sentido mais consequente, em que mergulha tanto mais fundo quanto mais consequente e inventivo o criador.

O legado de Adorno é, nesse sentido, paradigmático. No decurso do século passado, não se conhece outro pensador que melhor entenda – como um *expert*, como um *compositor* mesmo – a linguagem musical e, ao mesmo tempo que reconhecendo suas implicações sociais e ideológicas, se precautele diante de todo juízo maniqueísta. Da mesma forma como Adorno elegera, em parte mal, Stravinsky como objeto de sua presumível "moralidade",[14] Berio elegera, de modo não menos problemático, Adorno para pronunciar-se, legitimamente, contra o dualismo, em arte e fora dela, entre o bem e o mal. E mesmo o marxismo promulgado em território stalinista, admitamos, não teve como se esquivar da complexidade dessa ambivalente relação entre arte e ideologia. Em uma importante biografia do filósofo alemão, P. N. Fedossejew e sua equipe (1984, p.404-5) atentam para o reconhecimento, em Marx, da inexistência de uma correlação inequívoca entre obra artística e conteúdo ideológico:

> A vida social, a ideologia de determinadas classes, assim salienta Marx ao advertir sobre uma interpretação sociológica vulgar de tais problemas, não se espelha de modo algum no terreno da arte de forma linear, mecânica. A criação artística submete-se às leis gerais de desenvolvimento social, mas possui também, enquanto forma especial de consciência, suas particularidades, suas leis específicas. [...] Se por um lado as obras de arte estão ligadas historicamente a determinadas formas sociais, por outro lado isto não significa que, após o desaparecimento de tais formas, tornar-se-ão sem sentido algum.[15]

---

14 Pois se Adorno (2009, p.82-3) lamentara, em sua magnífica monografia sobre Alban Berg, que este não chegara a vivenciar a mudança substancial a que estaria sujeita a obra dodecafônica do Schoenberg maduro, cuja "falta de conteúdo expressivo" das composições de sua primeira fase fora objeto de crítica por Berg, Adorno (1974), em sua *Filosofia da Nova Música*, redigida ao final dos anos 1940, não entrevera uma obra como *Agon* (1953-57) de Stravinsky, para não falarmos das derradeiras realizações do mestre russo, obras diante das quais, entretanto, mesmo tendo – ao contrário de Berg – a chance de vivenciá-las, relutou em redimir-se ou mesmo, para os mais partidariamente stravinskianos, retratar-se.

15 "*Das gesellschaftliche Leben, die Ideologie bestimmter Klassen, betonte Marx, indem er gleichsam vor einer vulgär-soziologischen Interpretation dieser Probleme warnte, widerspiegelte sich im Bereich der Kunst keineswegs geradlinig, mechanisch. Das Kunstschaffen unterliegt*

No terreno, então, de uma *semiosis introversiva* – para falarmos com Jakobson –, tal como se perfilam as entonações da música "pura" (aquela que se aparta do uso verbal), e na qual se ausentam, portanto, significados lexicológicos, a dubiedade nesta relação potencializa-se. Buscar na música correspondências unilaterais e sobretudo inequívocas entre produto artístico e ideologia traduz-se como tarefa baldada e infecunda, quando não malédica, e nesse sentido Adorno alerta, em seu ensaio "Mediação", acerca da problemática adequação da música ao enfoque sociológico: "A não objetualidade [*Ungegenständlichkeit*] da música lhe é particularmente desvantajosa: denega imediatamente dados sociais". Pois mesmo quando advoga por alguma causa, a música, ensimesmada, fala sobretudo de si mesma: "Ainda que a música possa efetivamente apregoar algo, permanece duvidoso, porém, para que e contra quem ela toma a palavra" (Adorno em "Classes e camadas").

O caráter indomável da fala e da língua não se restringe, pois, à forma quase espontânea, ainda que esforçadamente reflexiva, de entendimento musical do *bom ouvinte*, cuja ausência de uma consciência plena dos dados de linguagem já pontuamos, mas alastra-se igualmente à recepção do próprio ouvinte *expert* e, particularmente, até mesmo à práxis poética do compositor, e pelas implicações sociológicas de um segundo significado da assertiva espinoziana, que encerra agora, por este seu novo ângulo, certa "promiscuidade" (ao menos certa perversão), é que entrevemos a dialética entre ideia e estilo. O compositor, por mais que deseje, não controla totalmente sua língua, como se por vezes falasse mais do que devesse falar. Comete *Fehlleistungen* que perfilam, sem que bem o saiba, seu verdadeiro estilo, o qual emerge, salientemos, tão mais genuinamente quanto mais preocupar-se não com as estratégias que delineiam o dado propriamente estilístico de sua fala, mas antes com suas ideias, as quais definem sua língua. Estilo não se forja, inventa ou enaltece; brota. Como dizia Schoenberg, estilos predominam, mas são os pensamentos que vencem.[16] Ao contrário de outro velho e igual-

den allgemeinen Gesetzen der gesellschaftlichen Entwicklung, har aber als besondere Form des Bewußtseins auch seine Besonderheiten, seine spezifischen Gesetzmäßigkeiten. [...] Sind die Kunstwerke historisch an bestimmte gesellschaftliche Formen gebunden, so heißt das nicht, daß sie nach dem Verschwinden dieser Formen bedeutungslos werden". Trata-se de uma tradução alemã, editada na extinta República Democrática Alemã (DDR), de uma obra publicada originalmente em russo.

16 Vide o sintomático título na nova edição alemã de *Estilo e ideia*, que se reporta a esta sua frase: "*Stile herrschen, Gedanken siegen*" (Schoenberg, 2007).

mente ambivalente lema latino, *"audi, vide, tace"* ("ouça, veja, cale-se!"), sábio ao aconselhar o silêncio diante das intrigas entre os homens, conivente ao encerrar comprometimento tácito diante da tragédia humana, todo autêntico compositor sente que é preciso correr o risco do erro e falar, mesmo que pelos cotovelos, suas ideias: *ouça, veja, fale!*

O risco, no entanto, não se restringe tão somente à fala, mas à instituição da própria língua que, enquanto tal, quer falar ao outro, mas que, enquanto invenção na era moderna (pós-tonal), necessariamente se aparta dos códigos já cristalizados, ameaçando falar a si mesma. E isto nem sempre porque institui um Novo diante do qual a escuta amortecida se aterroriza em pânico, mas também porque este outro não deseja simplesmente *ouvir*:

> Mesmos os esforços mais consequentes e genuínos, como os da vanguarda musical, estão expostos ao perigo de transformarem-se em mero jogo consigo mesmo em virtude de seu necessário desapego da sociedade, sem que pudessem fazer qualquer coisa a fim de evitar isso; a perda da tensão e a neutralização da modernidade radical não são culpadas por seu caráter associal [*Asozialität*], senão que lhe são impostas socialmente: os ouvidos se fecham tão logo escutam aquilo que lhes diria respeito. (Adorno em "Vida musical")

Tal contradição, que perpassa a vida do compositor radical, é tanto mais presente quanto mais adentrarmos, pois, o terreno arenoso da Música Nova, em que se ausentam sistemas de referência comum tal como o fora, no passado, o tonalismo, no qual todas as aberrações eram absorvidas como excentricidades na complexa trama do sistema tonal. Na discussão aprofundada deste dilema, a um só tempo trágico e instigante, não nega esforços precisamente o enfoque dialético adorniano, ensejando ver o quão "A" é "A", mas também o quão pode deixar de sê-lo:

> Certamente não elegemos como critério da música o fato de ela atingir o maior número possível de pessoas. Por outro lado, não deveríamos nos render à afirmação de que depositamos valor apenas em um pequeno círculo de pessoas, pois assim já estaríamos, de certo modo, assinando embaixo de um processo de especialização em si mesmo perigoso, e deveríamos efetivamente procurar nos privar de tal alternativa. [...] O ideal musical é [...] escrever para todos e para ninguém, ou seja, dever-se-ia escrever música como se ela fosse escrita para si

> mesmo e por si só, mas ao mesmo tempo não se contentar com o fato de que ela seja então, de novo, ouvida apenas por um círculo de especialistas. (Adorno, 1989, p.462)[17]

E se na crença schoenberguiana de que um dia suas melodias, mesmo as dodecafônicas, seriam assoviadas pelo transeunte comum transparece certa inocência, nem por isso deixa de revelar certa esperança (utópica como qualquer outra) e implicar, do ponto de vista sociológico, certo comprometimento e "responsabilidade social", pois, com Adorno (em "Música leve"), mesmo "quem assovia uma canção para si mesmo acaba dobrando-se a um ritual de socialização".

Aos anseios poéticos da radicalidade não sobra alternativa, pois, que a de resistir, em esforço sobre-humano, a de desejar, socialmente, que todas as pessoas acedam, minimamente, à *conditio sine qua non* de *bons ouvintes* e, por fim, a de *esperançar*, contentando-se por ora com o aspecto "maçônico" de seu rito: adentra-se o templo apenas se munido de sua senha. E nesta irmandade, circunscrita não a um Público no singular, mas a seu fracionamento tribal, exerce-se, como pode, toda humanidade, o que nos conduz, em nossa especulação espiralada, ainda mais atrás ao nosso segundo axioma latino.

"Humani nihil a me alienum puto"

A asserção pode, ela também, ser dialeticamente entendida por dois vieses. "Nada que é humano me é estranho": na condição de homem, posso entender os atos humanos mais surpreendentes, tal como o faz o psicanalista diante de seu paciente quando este, ao divã, revela-se capaz – com o perdão do pleonasmo – das mais insopitáveis revelações, ou ainda, por falarmos em

17 *"Sicher machen wir nicht zum Kriterium der Musik, ob sie einer möglichst großen Zahl zusagt. Auf der anderen Seite sollten gerade wir auch nicht uns dazu hergeben zu sagen, wir legen nur eigentlich auf einen kleinen Kreis Wert, denn dadurch würden wir schon den Prozeß der Spezialisierung, der selber gefährlich ist, in gewisser Weise unterschreiben, sondern wir sollten wirklich eigentlich dieser Alternative versuchen uns zu entziehen. [...] Das musikalische Ideal ist [...] für alle und keinen, daß heißt, man soll die Musik schreiben, als ob sie nur für sich selber und um ihrer selbst willen da wäre, aber dabei doch nicht sich damit zufrieden geben, daß das nun wieder nur von einem Kreis von Fachleuten gehört würde."*

perdão, tal como o tolera o padre diante dos pecados assumidos em um confessionário por aquele que se nega a ver.

O prisma inicial é a tolerância. Na complacência implícita nesta máxima do antigo pensador latino Terêncio suporta-se com indulgência a mais abominável das ideologias quando conjuminada com a obra de gênio, em que permissividade rima com admiração e reconhecimento. E isto mesmo quando é em aspectos propriamente musicais que se desvenda a condenável atitude comprometedora. Como não reconhecer a mestria musical wagneriana diante, claro, não de seu notório antissemitismo, frente ao qual não se tem nenhuma dificuldade em denunciá-lo, mas sim do autoritarismo que se faz presente em seu extensivo tempo totalitário que exaure até mesmo o mais predisposto dos ouvintes? Pois a despeito desta onipotência aniquiladora, antítese de um tempo fluído e essencialmente democrático do miniaturismo weberniano, não nos defrontamos com elaborações musicais de inventividade invejável? E para invertermos a equação: a despeito de toda a sutileza da cintilação weberniana, o que dizer de seu grosseiro deslumbramento pelo ditador Hitler, tal como entrevemos na missiva de seus instantes derradeiros? Tanto lá como cá, o homem foi capaz das mais sublimes elaborações, sem que, para tanto, abrisse mão das mais crassas excrescências ideológicas e humanas. Ora é no próprio corpo da obra musical que aspectos comprometedores se fazem presentes sem que qualidades incontestes deixem de ser apreciadas; ora a música permanece sublime, mas coabita o universo criador desbotado pela ideologia reacionária que, de toda forma, compromete mas não invalida o fato artístico. Condenar a obra de arte pelo seu teor ora implícito, ora explícito, sem que se reconheçam nela as suas efetivas qualidades *técnicas* e *expressivas*, equivaleria a ludibriar o próprio espírito humano.

O reverso da moeda, nesta troca permissiva e necessariamente complacente, em que se leva em conta o desumano e se perdoa o humano (e vice-versa), constitui a repressão coercitiva que quer modelar a língua em prol da uniformização de nossas falas. Mas aí, os resultados são mais que patéticos: a arte do Realismo Socialista, como bem pontuara Trotsky, fora de longe a mais fraca dentre muitos e muitos séculos. Conseguiu, ali, ser ainda mais lenta que o entendimento arrefecido das sociedades capitalistas a que se referira, com tanta pertinência, um Boulez, pois que ainda hoje se faz plenamente válido o manifesto trotskista: "Em matéria de criação

artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação" (Trotsky; Breton, 1985, 41).[18]

E assim constatamos: a arte não está acima do bem e do mal, mas ao seu lado. Advém de precisas circunstâncias sociais, mas sobrevive ao julgamento maniqueísta que quer atrelar toda tecnicidade a um seu conteúdo ideológico que, na maior parte das vezes, se descobre como ambivalente. Não porque necessariamente escamoteie suas intenções e pretensões, mas porque pode aliar-se, e via de regra assim o faz, a elaborações expressivas que suplantam qualquer comprometimento e, quando da obra de um gênio, transcendem qualquer *parti pris*.

Mas nossa digressão ao passado remoto era, senão ilusória, ao menos passageira. Pois em mais uma volta de nossa espiral, o lema de Terêncio repercutirá então na decepção marxista, a qual, ainda que não excluindo o aspecto benevolente da asserção latina, institui, por sua biografia, o duplo sentido da máxima ao qual nos reportamos. Ao final de sua vida, indagado por suas filhas, Marx aceita o jogo de linguagem e responde-lhes, completando a charada:

Sua virtude preferida: Simplicidade.
Seu traço principal: Teleologismo.
O vício que mais detesta: Servilismo.
O vício que mais sinceramente perdoa: Credulidade.
Sua concepção de felicidade: Luta.
Sua concepção de infelicidade: Submissão.
Seu herói: Spartakus, Kepler.
Sua máxima: Nada que é humano me é estranho.
(Marx apud Fedossejew et al., 1984, p.558)[19]

---

18 O Manifesto "Por uma Arte Revolucionária Independente", do qual se extrai essa frase, fora concebido em 25 de julho de 1938 na Cidade do México – como documento principal da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (F.I.A.R.I.) – pelo escritor surrealista francês André Breton e por Leon Trotsky, que se encarregou de corrigir sua redação final, e assinado, em sua publicação, por Breton e pelo pintor mexicano Diego Rivera.

19 "*Ihre Lieblingstugend: Einfachheit. / Ihr Hauptmerkmal: Zielstrebigkeit. / Das Laster, das Sie am meisten verabscheuen: Kriecherei. / Das Laster, das Sie am ehesten entschuldigen: Leichtgläubigkeit. / Ihre Auffassung vom Glück: Kampf. / Ihre Auffassung vom Unglück: Unterwerfung. / Ihr Held: Spartakus, Kepler. / Ihre Maxime: Nichts Menschliches ist mir*

Aqui, a máxima de Terêncio, conclusiva de uma vida na qual precisou a luta consistir em ideal de felicidade, adquire matiz sórdida, decorrente da frustração diante de tanto esforço vão. Ainda que não excluindo seu caráter tolerante, verte-o em desilusão: do ser humano, tudo se pode esperar... Hoje, no prisma da hegemonia do capital, só não se sabe o que foi pior: se, após devotar sua vida inteira à Revolução, não vê-la (como Marx), pela vontade dos homens, acontecer, ou se, após fazê-la (como Trotsky), vê-la, por essa mesma vontade, traída.

Constatamos, então, que o mundo dá voltas, e que mal há tempo de arrepender-se de algo. Abdicar de uma visão dualista demonstra ser, assim, a melhor saída, ao menos a mais inteligente. E sem nos arrependermos, e muito menos sem sentirmo-nos culpados, permitimo-nos incluir em nosso horizonte mesmo o ideologicamente condenável, desde que seu potencial técnico, portanto expressivo, nos convença, e desde que não sejamos nem compulsoriamente levados, nem veladamente induzidos a compactuar com o ideário que, de toda forma, se encrosta em qualquer realização artística. Pois se ao contrário da política e da ciência, na arte o erro não é apenas permitido, como também por vezes mesmo almejado,[20] é porque erra não a arte, mas o Homem. Ao ensejar o erro, abnega-se, em prol do tempo durativo que se faz necessário a todo aprofundamento, justamente aquilo que mais caracteriza a superficialidade das sociedades capitalistas: sua imediatez. Desta rasa imediatez aproximam-se cabalmente as ações políticas, mas se afastam inexoravelmente os feitos artísticos, pois permitem-se ecoar nas releituras de suas espiraladas revisitas: "Diversamente da história política, na qual o não efetivo em nada consiste, na história da música pode uma obra, da qual nada se segue, também ser significativa" (Dahlhaus, 1978, p.340).[21]

---

fremd." Em tais palavras consistira o Credo [*Bekenntnisse*] que Marx proferira às suas filhas em 1º de abril de 1865, culminando sintomaticamente com a citação de Terêncio.

20 Referindo-se aos problemas da composição musical, Schoenberg (1922, p.394; cf. versão em português, distinta da nossa, idem, 2001a, p.458) assevera: "O erro adquire lugar de honra, pois graças a ele é que o movimento não cessa, que o Um não é alcançado, e que a veracidade jamais verte-se em Verdade; pois seria quase insuportável se conhecêssemos a Verdade". ("*Der Irrtum verdient einen Ehrenplatz, denn ihm verdankt man es, daß die Bewegung nicht aufhört, daß die Eins nicht erreicht wird. Daß die Wahrhaftigkeit nie zur Wahrheit wird; denn es wäre kaum zu ertragen, wenn wir die Wahrheit wüßten.*")

21 "*Anders als in der politischen Geschichte, in der das Wirkungslose nichtig ist, kann in der Musikgeschichte auch ein Werk, aus dem nichts folgt, bedeutend sein.*"

Em meio a esse horizonte alargado, livre de qualquer coação, pode-se então perceber que o que nos parece tão humano é capaz de se afastar dos homens, e que por isso a utopia não encontra lugar entre nós, pois que justamente ao assumir um aspecto tão desumano é que ela se revela essencialmente humana. E este mesmo paradoxo não teria sido enunciado de forma exemplar pelo próprio Adorno em seu extraordinário ensaio sobre outro gigante da era moderna? Como que denunciando a aversão a toda especulação, enrijecimento que assola e amordaça as sociedades de consumo, Adorno vê em Alban Berg o signatário mais digno da humanidade *tout court*. Assim como o homem médio não quer ouvir, ele também não suporta ver a si próprio, pois é triste e mesmo desesperador mirar-se no espelho e enxergar sua própria condição desumana. A imagem especular deflagra todas as rugas e vincos que se quer escamotear na ausência de toda reflexão. Opondo o "som" berguiano ao wagneriano, maquilado de autoglorificação, Adorno enaltece a abdicação de Berg e relata sua esperança, talvez tão utópica quanto qualquer outra, talvez, por isso, tão desumana: "Apenas aquilo que não se conserva a si mesmo é que não se perde" (Adorno, 2009, p.40). A decorrência de tal abnegação, avessa ao totalitarismo wagneriano e, segundo Adorno, tão confluente com o universo miniaturista, diríamos mesmo pré-weberniano de um Schumann, é a oscilação contínua entre o que é humano e o que parece inumano, mas que, advindo dos homens, não deveria causar qualquer estranheza. Marx e Terêncio bem o sabiam, mas nem todos têm a mesma sabedoria: "Nenhuma música de nosso tempo foi tão humana como a [de Berg]: isso a distancia dos homens" (ibidem, p.41).

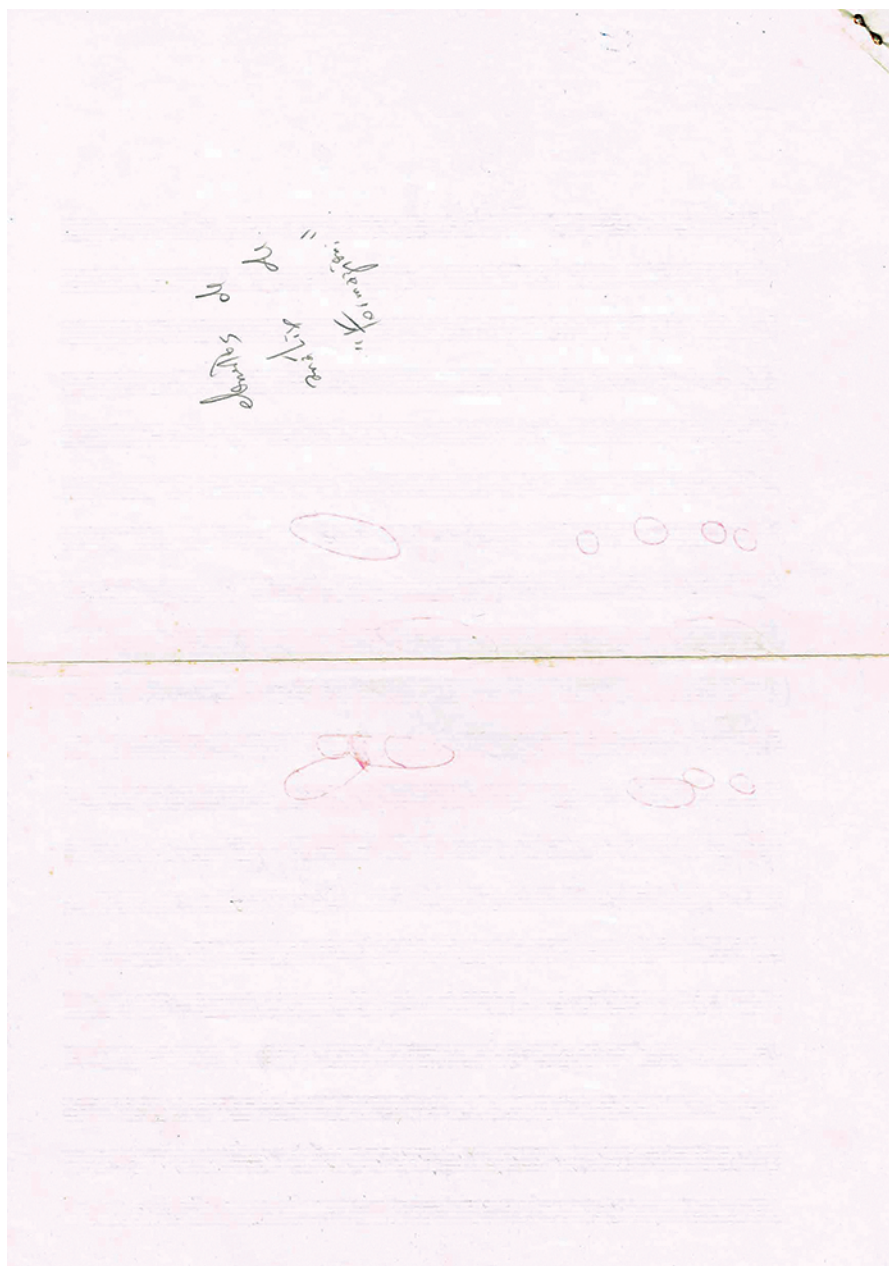
Ah, como isto nos reporta aos sábios dizeres de um Goethe, os mesmos que o fazem tão próximo do inconformado gesto de um Beethoven, quando este, defronte de tantos des-entendimentos, lança sua garrafa ao mar:

> O que reluz serve ao momento em sua tenra idade;
> O que transluz persevera na posteridade. (Goethe, 1946, p.3)[22]

22 Minha transcriação em versos de 13 sílabas (*à la* Fibonacci, em vez de versos decassílabos), realizada em 4 de dezembro de 2005, da frase do Poeta (*Dichter*) no *Prólogo no teatro* (*Vorspiel auf dem Theater*) do *Fausto*: "*Was glänzt, ist für den Augenblick geboren; / Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren*".

Na dialética que preside o desejo comunicativo de todo criador autêntico vislumbra-se assim a aceitação pública, com a qual tanto se sonha, mas ao mesmo tempo certifica-se, em face da mediocridade vigente, do quão legítimo é permanecer isolado. Em sábia formulação, Adorno (2009, p.82) escancara o dilema entre pai e filho: "Schoenberg invejava os sucessos de Berg e este, os insucessos de Schoenberg".

Assim é que o erro não admite solução, mas impulsiona a *poiesis* a novas perlaborações, convertendo as voltas em espirais e confundindo a imagem da criação com a essência mesma de toda problematização: instaura-se a dinâmica dos conceitos, em obras e em pensamentos, e cria-se, porque se pensa. Como que em uma báscula, o criador desconforma do movimento pendular e oscila, conflituosamente, entre o humano e o desumano, entre sua vontade e seu feito, o qual já não é ele mesmo, mas sua imagem especular: objetualidade a ser, idealmente, compartilhada socialmente. E se as condições sociais não favorecem tal compartilhamento, instaura-se então não somente o dinamismo da criação, mas a um só tempo a utopia e sua angustiada esperança, que aqui se revela como essencialmente humana. Pois, com Adorno (1974, p.26), "até o discurso mais solitário do artista vive do paradoxo de falar aos homens".

São Paulo, setembro de 2010

Análises em manuscrito: ca. 1991 – Luciano Berio: Formazioni.

"formazioni"
début
puis varié
p. 19
p. 6
p. 45–58
métaux I
métaux II
MC

Transgresso e *intertensão*: cinco fragmentos para o entendimento de uma transmodernidade

(R)evolução

Diz o velho dito popular: "Santo de casa não faz milagre". Mas agora, revisitando as escrituras de meu saudoso irmão, Philadelpho Menezes, que já se ausenta devido à precoce morte pela luciferiana cifra de quase 11 anos, a leitura de um de seus extraordinários textos, verdadeiro tratado sobre a modernidade, revela-o como possuindo milagrosa clarividência! E apropriando-nos já de seu início, pontuamos desde logo o caráter *distintivo* de toda modernidade:

> O conceito de moderno, qualquer que seja a situação em que apareça, sempre carrega consigo a noção de consciência do presente como momento de substancial distinção com relação aos períodos antecedentes, distinção essa que tanto pode ser de notável desenvolvimento como de ruptura radical com o passado. (Menezes, Ph., 1994, p.9)[1]

Nesta cabal definição, entrevemos que a emergência da condição moderna não se restringe à *modernidade tout court*, ou seja, à época que, estendendo-se do início do século XX aos nossos dias, designamos comumente por *contemporaneidade*. Muito ao contrário, aquilo que denominamos "modernidade" não passa de uma *terceira* modernidade – ou ainda, de uma *tarda* modernidade –, precedida, no Renascimento, pela sua primeira aparição e, no Romantismo, pelo ápice de seu idealismo. E constatamos: em

1 As referências ao tratado de Philadelpho Menezes reportam-se à sua primeira edição, de 1994.

todas as suas emergências, a condição do artista moderno debate-se, em flagrante desconforto, com o marasmo cultural do homem mediano, que atravanca o entendimento pleno e profundamente adentrado nos meandros das elaborações artísticas mais consequentes e adensadas, às quais damos o nome, quer seja no âmbito da literatura, quer seja no da música, precisamente de *escrituras*.

Em meio a tais confrontos, o artista radical, moderno, situa seu tempo, em relação ao de seus coetâneos, como sendo um outro, em eco aos dizeres poundianos: "É perfeitamente óbvio que nem todos nós vivemos no mesmo tempo" (Pound, 1976, p.101). Ora enaltece, como no Renascimento, sua postura como tipificadora de seu tempo, como que perfilando um cume temporal distintivo no qual situa seu fazer artístico, pairando acima do andamento largo de seus contemporâneos; ora calca-se, como no Romantismo, na erudição para, pelo viés da intertextualidade, situar-se fora de seu tempo, como atitude atemporal que, ao defender o artesanato meticuloso apenas possível pelas mãos do grande gênio, se distancia da padronização de cunho industrial que de tudo se apossa e que ameaça a aura artesanal da obra de arte;[2] ou ainda, como na contemporaneidade, lutando e relutando contra a paralisia alienadora e frívola da aparente dinâmica falsa e desenfreada de um consumismo modista e vulgarizante, típica da indústria cultural.

Os traços distintivos entre a postura renascentista moderna e a modernidade da escritura romântica já nos eram descortinados por Phila (Menezes, Ph., 1994, p.39):

> Se no Renascimento a postura do artista se afirmava na criatividade para inseri-lo no seu tempo como representante máximo de sua época, no Romantismo isso iria significar um enaltecimento do artista como criador fora e acima de seu tempo, vinculado a uma vasta tradição que lhe dava sustentação no enfrentamento de um presente radicalmente divorciado de qualquer passado.

No embate entre consciência aguda do artista moderno e inconsciência domada, consciência adormecida do homem mediano, a arte imbui-se de

2 Phila assevera, com muita propriedade: "Além desse processo contínuo de esgarçamento dos limites da estética em sua incorporação aos objetos de lazer, a industrialização dirige-se diretamente ao próprio produto artístico enquanto objeto artesanal, que insistia em correr por fora do processo industrial" (Menezes, Ph., 1994, p.56).

significações e, ecoando a essência mesma da vida humana, de ressignificações, e o próprio artista – como fora tipicamente o caso de Schoenberg – oscila entre a efetiva postura revolucionária e a autoproclamação, paradoxalmente avessa às intempéries revolucionárias porque ciente da relevância do legado histórico, ao qual se apega em ato de amor, de sua condição evolucionária, pois que promulga ebulições, por vezes beirando rupturas, ao mesmo tempo que estende o fio de Ariadne no labirinto da sociedade a ele contemporânea, aquele mesmo fio condutor que traz consigo a carga de tantas referencialidades.

Os tempos dos dizeres

É possível, nos múltiplos reflexos do passado no presente, situar distintamente a própria fala em relação ao tempo do dizível:

1. como com um balde de água fria, surpreender-se sobre o que se pretende como novo e talvez decepcionar-se, vislumbrando-o como um velho revisitado;
2. deflagrar entusiasticamente o estado virgem das formulações ainda a fazer;
3. constatar e rebelar-se contra a apatia diante da invenção;
4. ou ainda se deparar, pasmo, com a impotência ou a impossibilidade de reinventar a roda.

Assim é que ao lema sobre o redito de La Bruyère – "chegamos tarde e tudo já está dito" [1] –, ele mesmo eco de algo já pronunciado por Terêncio[3] e também já tão belamente revisitado pela poesia de Augusto de Campos, e ao qual Lautréamont antepõe sua assertiva corajosa em prol da invenção – "chegamos cedo; nada foi dito" [2] –, podemos lobrigar nuances que estendem a combinatória desta relação temporal entre intenção inventiva e legado cultural: "Chegamos tarde e nada foi dito" [3]; ou ainda: "Chegamos cedo e tudo já foi dito" [4].

3 *"Nullum est jam dictum quod non dictum sit prius"* ("Não há nada que se diga que não tenha sido dito outrora" – *Eunuchus* 41).

Há de se perguntar, nesse contexto, se existe algum progresso, e se, existindo, este se delineia como linear. Por certo que entre dois pontos a reta é o caminho mais curto; mas, como diria Niemeyer, a curva é o caminho mais belo! Que os referentes, ou boa parte destes, estejam já na fala dos antigos, também disto não nos sobra dúvida alguma: os grandes temas são revisitas, revestidas, e o pensamento grego constitui os grandes temas de todas as posteriores variações. Em cada novo traje, entrevemos vestígios dos tecidos passados, como nas dobras sobre dobras de um caleidoscópio conceitual que, ao mesmo tempo que permutando os ângulos das imagens, as estende, algo que tanto nos remete à pintura de camada sobre camada de *Guernica*, que embora todo cinza, revela-se como o mais colorido dos quadros. Nesta encontroada de passado e presente, aloja-se a utopia que se projeta ao futuro, aquela mesma força que puxa o fio de Ariadne e que, sem a qual, deixaríamos que tal fio caísse por terra, como que morto, desfuncionalizado. São traços que nos fazem sonhar.[4] O moderno deles se nutre, lançando-se ao advir e fazendo o tempo andar, e a morte das utopias equivale dizer pós-moderno: coexistência pacífica em meio a tantas adversidades dignas de legítimas rebeliões, e com o qual, por isso, não podemos compactuar. E no andar desta carruagem travestida de trem-bala, mais um paradoxo: sem deixar que o fio condutor caia sobre o solo, o radical moderno mal quer sair do labirinto em que se encontra. Emaranhar-se a si próprio e perfazer caminhos diversos será sempre melhor que deixar-se emaranhar e não sair do mesmo lugar.

Tratar-se-ia de *corso e ricorso*, de ciclicidades? São ciclos ou espirais?

O lema stockhauseniano que, ao reportar-se à evolução tecnológica no âmago das poéticas eletroacústicas, proclama a bem-vinda expansão inovadora dos novos meios ao mesmo tempo que lamenta a perda das qualidades deixadas para trás com os velhos procedimentos, enaltece a contradição de toda evolução e de todo progresso: ganha-se por vários lados, perde-se por tantos outros. Nessa procura incessante, almeja-se o mesmo "futuro melhor" que instigou desde sempre o pensamento humano em sua pretensa evolução contínua e que instituíra a crença em um progresso linear, nutrido por aquela mesma e tão legítima quanto necessária utopia. Um outro, de Picasso – "acho primeiro, depois busco" –, reverte a moeda e nos expõe a

4 "*Seules les traces font rêver*" ("Apenas os traços nos fazem sonhar" (Char apud Boulez, 2008, p.16)).

faceta especulativa da qual não pode prescindir o criador de gênio: a procura não se descarta, mas de nada vale e verte-se em perda se não precedida pelo achado. A este último, a intuição; àquela primeira, o cálculo.

Não fosse, porém, a intuição que se aloja no cálculo e a crença que se instaura no experimento, qual seja: a de que um melhor seja possível, ou a de que um outro fazer seja melhor, a humanidade talvez já estivesse extinta, pois que até mesmo a procriação implica o risco e a crença no novo a partir do velho. Viveríamos, do contrário, um estado de pasmaceira vegetativa da qual não se dignaria qualquer vida. *"E pur si muove"*: diante desta inquietação/constatação tão benéfica, desses contínuos desvios, em que o movimento ganha relevo face à estagnação, pensar o impossível pode até mesmo tomar o lugar de toda possibilidade factível: "O impossível deve-se preferir a um possível que não convença" (Aristóteles, 2005, p.48). E então imaginamos, sonhamos acordados diante de tantos traços.

Não fechamos, pois, ciclos. Perfazemos, isto sim, espirais! E munidos de lanternas: a cada angulação das voltas espiraladas, lançamos um feixe de luz nas trajetórias percorridas – em parte por nós, em parte por aqueles que nos precederam – que rebate nas curvas de espirais passadas, virtualizadas nos rastros que nos deixam, luzes que incitam ressonâncias, revelando-nos curiosas identidades e vertendo nossos dizeres em redizeres.[5] No reflexo translúcido dessas iluminações, espirais vizinhas e concomitantes, em parte imbricadas com nossas espirais, em parte destas distantes e aparentemente desvinculadas, em tempos e andamentos semelhantes, porém sempre distintos, atraem nosso olhar, para vislumbrarmos então elos e paralelos. Como num bosque quântico, em que, mesmo à distância, correspondências baudelairianas, intertextuais, exaltam o potencial simbólico dos gestos e dos feitos na familiaridade dos olhares, não lidamos com progresso, mas nem por isso deixamos de evoluir, quanto menos de afirmá-lo: *transgresso*.[6]

Sem a apatia dos neutrinos, mas adotando, com potencial interferente, sua qualidade invasora, perfazemos transgressivamente o presente, seus

5 *"Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, la disposition des matières est nouvelle. Les mêmes mots forment d'autres pensées par leur différente disposition"* ("Que não me digam que não disse nada de novo, a disposição das matérias é nova. As mesmas palavras formam outros pensamentos por sua diferente disposição" (Pascal, 1951, p. 431); um dos textos por mim utilizados em *Retrato falado das paixões* (2007-08).

6 Conceito este que permeia todo meu livro *Música maximalista* (Menezes, 2006c).

legados e suas projeções, no acúmulo de nossas experiências, em busca eidética de essências invisíveis. Parcialidades que acrescentam e se acumulam sem jamais consumar nada. Como bem diz o título de uma de minhas obras em gestação, cerimoniamos *ritos de perpassagem.*

Nessas espirais da invenção, em que, com Agostinho, passado é tempo tão imaginado quanto o futuro,[7] todo presente, e cada um, é experimento impuro, desbravador ao mesmo tempo que condicionado pelo arsenal mítico que a cultura – como diria Barthes (apud Perrone-Moisés, 2005, p.55), "tudo em nós exceto nosso presente" – deposita nas ressignificações que erigimos em atos e obras. Da única certeza que nos sobra diante do Tempo – a de nosso presente –, deduzimos nossa implacável condição e necessidade de sermos inalienável e genuinamente experimentais.

Os valores do passado

O que motiva um compositor a escrever e a continuar escrevendo? As obras de sua fase madura são melhores que obras de sua idade imatura? A obra seguinte resolve problemas da antecedente? O que dizer de uma sonata de Beethoven em relação à sua imediatamente anterior? Do próximo quarteto de Mozart em relação ao que o precedera?

Posto que também as civilizações envelhecem, o que dizer da obra de Beethoven em relação à de Mozart? Da de Brahms em relação à de Beethoven? De Mahler em relação a Brahms? Schoenberg em relação a Mahler? Stockhausen a Schoenberg?

Certa vez, em visita à sua casa em Kürten em 1999, em longa conversa que se estendeu por cerca de quatro horas, Stockhausen se pronunciara, a mim, como crítico voraz a todo passado artístico. Ao "caráter infantil" de um Mozart, à "ingenuidade" de um Mondrian, às investidas erráticas de um Boulez ou de um Berio, confidenciava-me sua própria obra como ápice e única solução possível para toda a história da cultura. Como que contaminado por completo pela noção de um progresso contínuo e linear, tudo ali

7 Santo Agostinho (1973, p.248) bem observa: "É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras".

se resolveria, em busca insana pelo melhor lugar dos mundos e de todos os tempos.

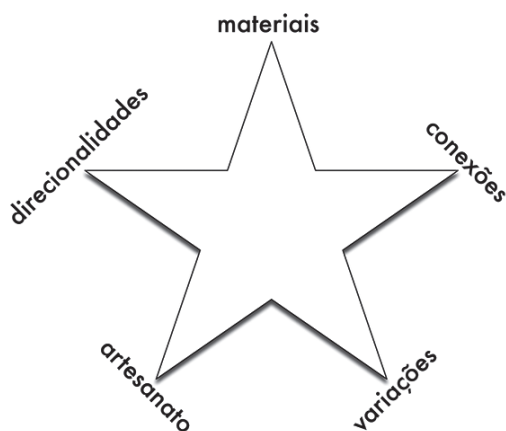
Ouvi tudo aquilo, admirado e respeitoso, munido de reserva *trans-gressiva*: estava, ali, diante de um indubitável gênio, em cuja fala transpareciam sábios ensinamentos condicionados, contudo, por uma visão que perfazia uma linha histórica reta, em que cada ponto parecia melhor que o ponto imediatamente anterior. E isto tudo advindo, em franca contradição, de um defensor tão notório e notável das construções em espiral...

O privilégio de estar ali compartilhara uma esquisita sensação de estorvo. Mas o que ali tanto me incomodara? Abnegar tudo para dar valor exclusivamente àquele presente? E mesmo sabendo que aquele presente logo se verteria em passado para a próxima bola da vez? É impossível defender e propagar espirais acreditando em linhas retas. E saber que perfazemos curvas também preserva intacto o valor de nossos desvios.

No transcorrer de todos os presentes, almeja-se, por um lado, o impossível, expecta-se, projeta-se o futuro; por outro, reflete-se o passado, ressignifica-o, sincroniza-o desconfigurando em parte o transcurso exato de suas sucessões históricas, erigem-se repertórios com os quais se dialoga. Mas vive-se o possível. O registro das escrituras auxilia na fixação exata dessas sucessibilidades que impulsionaram fatos e feitos, mas mesmo quando tornada opaca pela relativa sincronização das releituras, a historicidade das obras embute-se nelas como que delas fazendo parte. Pois que toda criação imbui-se de historicidade, e cada parcela de história tem lá os seus possíveis.

E em meio a tais perpassagens, o grande artista lida com convenções assentadas para desestabilizá-las, inventando a partir do possível. A invenção combate a convenção. Este possível, ali, traduz-se enquanto equação entre o até então convencionalmente depositado no arsenal da cultura e o potencial inventivo e transgressivo diante do já estabelecido. O possível de ser inventado resulta, pois, do arsenal da cultura e de sua transgressão mediada pelo potencial inventivo. Não é tanto o que se inventa que nos sobra como ápices de uma época e que nos assombra; é, antes, o resultado desta equação, que não exclui outros possíveis: a relação, mediada pelo talento, da invenção com as possibilidades de sua época. Os ápices de uma época são mais que invenções desnudadas das convenções que transgrediram: são antes os possíveis erigidos em obras, pelas vias da invenção, diante de outros possíveis.

Tomemos a música como parâmetro. Recorro, aqui, à essência de toda composição, à qual me reportei em escritos anteriores e que constitui o cerne da morfologia da composição em meu recente tratado (cf. Menezes, 2013). Independentemente de época, gênero ou estilo, toda composição musical lida, em essência, com cinco elementos fundamentais, cuja elaboração lhe confere o grau de sucesso ou insucesso no embate do compositor com sua época:

Figura 3 – *Estrela da composição*

A grande obra musical é aquela que, em sua época, demonstra mestria na perlaboração desses elementos, impulsionando a composição para frente e adicionando ao legado dos tempos feitos significativos e abertos, devido à sua complexidade, a infindáveis ressignificações. Assim é que a grande obra não destrói, nem invalida nada: acrescenta e, complexa, predispõe-se a ulteriores revisitas.

Há, claro, melhores e piores, e todos eles condicionados pelo Tempo. Mas a sucessão do próprio Tempo não garante em nada, pois, que o melhor de hoje seja melhor que o de ontem. A flexibilidade de todo transgresso não se limita às curvas mais acima, atuais, das espirais coetâneas. Entrelaça os túneis do tempo de nossas e de outras espirais. Em tais enlaces, revisitamos, saudamos e ressignificamos, com a flexibilidade de nossa complexidade, obras passadas, enlaçando-as em nossos ritos de perpassagem.

E assim podemos, redimidos, crer em toda erudição, e defendê-la.

O novo sem fetiches

O processo de industrialização que fez com que a obra de arte se tornasse, ela também, mercadoria, tem na fetichização do produto de consumo sua expressão mais peremptória. No estágio do consumismo a que chegamos nas sociedades contemporâneas, notadamente simbolizado pela moda e pelos modismos de toda espécie, a própria produção engendra o mecanismo de sua sustentação pelas vias da fabricação desenfreada e pela produção contínua de estímulos ao consumo. Em vez de se enfatizarem a acumulação cultural e suas releituras, põe-se acento nos bens de consumo e em sua acumulação. Arma e estratégia para tal esvaziamento de sentido se dão no fetiche do novo.[8] O consumismo utiliza-se, pois, do novo como um trem blindado em marcha à sua contrarrevolução.

Abnegar o novo em prol do velho significa, no entanto, renegar o novo no velho, quando isto é o que confere sentido às releituras e instiga mesmo as revisitas, sem as quais abriríamos mão de todo legado e empobreceríamos consideravelmente o arsenal de todas as nossas experiências. Seria o novo defensável, diante de tantas contradições? O fetiche do novo é, precisamente, o esvaziamento de suas relações com o velho revisitado. Mas do novo se vale a indústria cultural porque, em perspicaz estratégia, utiliza-se daquilo que subsidia toda sublimação presente nos atos de criação e de procriação: por um lado, o "perseverar em seu ser" espinoziano (Espinoza, 2007);[9] por outro, o novo como condição do prazer, tal como elucidado por Freud. No primeiro aspecto, tem-se a preservação da espécie como desejo de extensão radical de todo prazer; no segundo, todo prazer nutrindo-se da experimentação mais genuína da extensão mesma do ato de viver, traduzida, em primeira instância, pela renovação e, em última, pelo Novo. Não à toa utilizei-me de asserção freudiana tão visionária, tanto em meu oratório eletroacústico *labORAtorio* (1991; 1995; 2003) quanto em seus desdobramentos em *Retrato falado das paixões* (2007-08), quando se reporta às especulações da fase anal e oral da criança, e que tão bem se deixa transferir ao

---

8 Phila (Menezes, Ph., 1994, p. 58) fala de uma "perecibilidade do produto, [de] sua substituição constante por novos modelos, [do] fetiche do novo na esfera cotidiana".

9 "*Perseverare in suo esse*".

universo da criação artística: "A novidade sempre constituirá a condição do prazer" (Freud, 1990, p.40).[10]

Há novos e Novos. É preciso, pois, distinguir-se. À arte radical, nada mais resta que resistir, apartando seu Novo do novo fetichizado pelas sociedades de consumo. É nesse sentido que Phila (Menezes, Ph., 1994, p.60) fala da "ideia de inovação como estranhamento [que] produz o espanto que exige a assimilação por reflexão", ou do "novo como elemento de estranhamento que não permite a desintegração da arte na esfera do consumo" (ibidem, p.65).

E será mesmo a partir deste reconhecimento – qual seja: o de que tão somente o Novo nos informa – que serão possíveis toda e qualquer revisita e toda e qualquer invenção. Com Proust (1989, p.110): "Nós somente conhecemos verdadeiramente o que é novo, aquilo que introduz bruscamente em nossa sensibilidade uma mudança de tom que nos choca, aquilo que o costume ainda não substituiu por seus pálidos fac-símiles".[11]

Não conhecemos o velho; descobrimos, nele, o Novo para reconhecê-lo.

O deslugar social

Não estamos, nem mesmo aqui, fechando ciclos: espiralemos as reflexões com as quais iniciamos nosso ensaio! Se na condição moderna do passado o artista atuara distinguindo-se do passado, na condição tardo-moderna ele não apenas distingue-se do presente, como dele se aparta. Instaura-se uma dialética entre a condição de mercadoria que assume a obra de arte nas sociedades de consumo e a voluntária abnegação de tal condição por parte do artista moderno:

> A poesia, assim como a arte em geral, vai se assumindo como mercadoria, mas se rebelando contra o mercado, impondo, na sua planificação, constantes estranhamentos ao público consumidor como modo de reflexão. [...] O poeta [leia-se: artista] não se põe mais no céu da grande recusa, mas volta-se à terra

10 *"Immer wird die Neuheit die Bedingung des Genusses sein."*

11 *"Nous ne connaissons vraiment que ce qui est nouveau, ce qui introduit brusquement dans notre sensibilité un changement de ton qui nous frappe, ce à quoi l'habitude n'a pas encore substitué ses pâles fac-similés."*

> e às condições de seu tempo para, integrando-se, rejeitá-la, adotando procedimentos composicionais fundamentados no estranhamento, dentro de uma postura que se apega à ideia de arte autônoma como uma necessidade inerente à época. [...] A obra de arte, dessa maneira, ao mesmo tempo em que assume sua condição de mercadoria, prega sua independência e se rebela no interior das leis do mercado, propondo-se enquanto novidade produtora de estranhamentos (ao contrário da moda, cuja realidade é feita de adaptações ao gosto mediano). (Menezes, Ph., 1994, p.63)

Opõe-se um Novo pleno de referencialidades a um novo esvaziado de vieses intertextuais. À erudição, o artista radical apega-se como que a uma boia salva-vidas diante do amortecimento cultural imposto pelas sociedades de consumo, que impinge a toda sociedade um naufrágio do próprio saber. Referindo-se aos modernistas, é ainda uma vez Phila (ibidem, p.70) quem, com muita propriedade, assevera:

> [O modernismo refere-se] a escritores da tarda modernidade marcados pelo estranhamento no confronto da cultura presente, pelo apego à tradição, ainda que muitas vezes esse apego se manifeste na forma de revisão dos clássicos, e pela tentativa de manutenção da esfera da alta cultura.

Aqui se nota, contudo, uma curiosa inversão da relação presente/passado: no moderno da tarda modernidade, o artista não rompe mais, como outrora, com o passado, mas utiliza-o para romper com o presente! Ao artista moderno, consequente, tal condição conflituosa, na nascente de toda utopia, implica certo deslocamento. Como eu já definira algures – em face da dicotomia quântica que torna incompatíveis o cálculo simultâneo do lugar com o da velocidade das partículas –, a velocidade como um deslugar, tal mobilidade em caráter de drible versátil desvela-se como otimizada estratégia de autodefesa. Pois que o artista moderno se sente salutarmente como peça fora do lugar na engrenagem dos próprios tempos modernos:

> O estranhamento do escritor [leia-se: artista] modernista frente à realidade cultural de sua época se dá na constatação da mutabilidade e transitoriedade das situações da modernidade. O avanço frenético de novidades técnicas e científicas, a natureza passageira dos gostos e do comportamento, enfim,

> daquele complexo de expressões culturais que Baudelaire já definiu na moda, a frivolidade da nova cultura de massa, que propõe a fusão da estética como divertimento, nivelando aquela neste e rompendo com as esferas da alta e da baixa culturas, a transformação da obra de arte em mercadoria num sistema de consumo voraz e superficial que engole a obra de arte, todos são dados que dão aos modernistas uma noção de transitoriedade dos valores e uma sensação de incômoda inadequação do escritor [leia-se: artista] na sociedade tardo-moderna. (ibidem, p.70-1)

Não se trata, assim, de nos entreter, mas antes de nos *interter*. Ao entretenimento, opomos o que denominei algures por *intertensão* (Menezes, 2006c, p.453). A arte, em particular a música radical, não é esteio para o tempo ocioso; ao escutá-la, não se perde tempo: perde-se *o* Tempo, porque dele se abstrai diante da invenção. Quando se sente inútil diante do tempo perdido, é necessário preenchê-lo; mas quando se tem a arte, prescinde-se do tempo, porque, enquanto é vivenciada, nele não mais se pensa. Pois a grande música basta-se a si mesma, enquanto atividade suprema de todo saber. Nesse processo de estranhamento (de um *Entfremdungsprozess* mesmo, no sentido brechtiano), nesse salutar deslugar social, instaura-se, como em toda grande arte, uma condição potencialmente épica. Com Brecht (1987, p.986): "Eis a grande Arte: nela, nada há de óbvio. Rio dos chorosos; dos ridentes, choro"[12].

Pontuando as diferenças entre o ideário utópico de toda modernidade e o marasmo e a pasmaceira pós-moderna, Phila (Menezes, Ph., 1994, p.160) assevera:

> A grande diferenciação que o pensamento pós-moderno estabelece com relação à modernidade é o abandono da visão histórica enquanto processo evolutivo que implica o conceito de superação e de novidade a cada época. Com

---

12 "*Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden*", frase que nos evoca uma outra, que muito embora por outro viés, escancara este mesmo paradoxo: "*Excess of sorrow laughs. Excess of joy weeps*" ("Excesso de tristeza gargalha. Excesso de alegria chora" (Blake, 1984, p.38)). A assertiva brechtiana remete-nos ao necessário incômodo do artista diante de uma aceitação pacífica das adversidades ou mesmo de uma nostalgia como salvaguarda das intempéries presentes; Berio costumava citar (em inglês) também este pensamento de Brecht: "*Do not build on the good old days, build on the bad new ones!*" ("Não construa a partir dos velhos dias bons; construa a partir dos novos dias ruins!" (Brecht apud Berio, 2006, p.108)).

> o desaparecimento da história entendida enquanto processo linear, esgota-se também a visão teleológica que dotava os atos sociais de uma finalidade última dirigida à redenção e à emancipação. Enfim, esgota-se a própria formulação utópica que impregnava o pensamento histórico de um objetivo ético.

Se a linearidade histórica encontra-se ela mesma superada pelas curvas flexíveis e transgressivas de nossas espirais – mais no sentido do *transgresso* do que no dos atos rebeldes e por vezes imaturos, ainda que legítimos, das transgressões –, nem por isso aquela emancipação, de cunho marxiano, deixa de marcar presença no espírito da obra radical. Pois que se a formulação utópica esgotara-se, faz-se então premente sua revivescência como mola propulsora da invenção, rimando com a bela formulação conclusiva de Phila em seu tratado: "A utopia das vanguardas estaria, assim, rediviva sem o pesadelo das verdades finais" (ibidem, p.237).

Nesse contexto, continua tão válido como ético apegar-se à ideia de uma modernidade *tout court*, atemporal como queriam certos modernos. Em sintonia com o transgresso espiralado, vertemo-la em *trans*modernidade. É, então, preferível estar onde se quer estar a estar onde quer que se esteja. E assim é que toda utopia nada mais é que utopia para o homem mediano, enquanto, para o artista radical, revela-se como o lugar ideal, real, de seus prazeres.

São Paulo, março de 2011

SENHA E CONTRASSENHA

A

hh

! Sc

human

n! Aquela

melodia de cell

o em meio ao *Klavierkonze*

rt...! Fenômeno catalisador de uma vontad

e desde cedo desperta a partir de ouvidos

atentos. Mas mesmo quando ainda Bebê, época

em que os espaços pareciam maiores do que de

fato são e em que o Tempo não existia, deleitava-me em face das barbáries de Berio e de Berberian, que ribombavam no cérebro e causavam arrepios – de medo e de emoção – em todo o corpo, num terror pânico de que, neurótico como já era, não queria me desvencilhar, em gozo de convicção quase cega: *Schließe mir die Augen beide* seria então logo mais o outro dos muitos Bs que preparariam o terreno acusmático e extensivo do tempo dos sons que outro S, desdobrado em contínuas espirais, haveria de proporcionar como campos a TRANSitar, neste e em outros espaços, inventados e a inventar.

Aquele espaço desbravador era dilatado como um Eros propulsor e latejante, em que impulsos tendem a aumentar as estimativas das dimensões: grandes arquiteturas que suprimiam o tempo e nos causavam a impressão de que teríamos todas as horas do mundo para vasculhar a imensidão daquelas criações mágicas e escalar aquelas sublimes, belas montanhas.

Logo mais, aquele cheiro delicioso de equipamentos eletrônicos sendo retirados de suas caixas, novinhos em folha, instigando o manuseio concreto de cada som. Panaromas de outro S, o do pai da *musique concrète*, consistiram então em ainda outro impulso: o da pura experimentação, assentada na reflexão categórica de seu *Traité*, que artikulei para adquirir e que logo adquiri, em reciprocidade a companheiros de viagem, lívido alívio, pelas livrarias da ebuliçante São Paulo de fim dos anos 1970.

E apesar da obviedade poundiana de nem todos vivermos no mesmo tempo, o tempo foi, como todo tempo, passando, e as coisas se definindo, e os recortes sobre essa grande folha de papel que é a vida foram delineando os perfis das minhas escolhas. Distâncias, equidistâncias e aproximações, decorrentes de cálculos e paixões. E, claro, a Maturidade, com Ms maiúsculos que adendam aos Bs e Ss grandes arrebatamentos: Monteverdi, Mozart, Mahler! Qual deles o Maior? Quem maior que eles???

E quando me vi no espelho, já era compositor. Se já outrora seria impossível viver sem ela, agora então atingia o estágio de uma crase entre meu ser e a Música, como se minha fala fundisse em canto contínuo. Num dos cantares de um Pound, entrevi um possível e lúcido elogio a este estado de amálgama: "*Confusion, source of renewals*". Não se tratava propriamente de um ofício: ser compositor confundia-se com simplesmente ser. Quanto ao verbo, não via como ser diferente. Mas quanto ao substantivo, via tudo como ser diverso.

Percebi, então, que não havia lugar para o lugar comum. O recorte da grande folha de papel continuava a perfilar direções, mas essas eram tão, mas tão distintas daquelas pelas quais a grande maioria era forçada a caminhar, como um comboio indo câmera adentro em um campo de desconcentração...

A mim, porém, era dado o privilégio – por méritos meus, mas também pelas contingências, graças a... ? –, de restar em dúvida constante, de poder questionar tudo, de evitar as rimas banais, de balizar minhas ideias por desvios constantes. Driblar, pelo prazer do drible, espiralando meus cursos

e recursos em reflexão contínua e r(e/io)corrente sobre um passado translúcido que se refletia, metamorfoseado, nas minhas invenções.

Aprendia a me concentrar ao máximo. E no âmago desse fazer introversivo, procurava cada vez mais potencializar todas as referencialidades e dotar a obra de um sentido amplo, intra- e extramusical, em uma palavra: maximalista, ainda que tudo isso nada mais seja que a própria música, quando suficientemente complexa para, em suas espirais, elevar os pelos e nos arrebatar.

Os arrepios continuavam a ocorrer, o gozo – que bom! –, também. Mas os sons que adentravam meus ouvidos curvavam-se para cima, alimentando minhas energias psíquicas e distanciando-se de meus pés, que de toda forma já se situavam um pouco acima do chão. As coisas continuavam a ser o que sempre foram, mas eu ia fazendo minha cabeça. E assim o fazendo, distanciava-me daquela outra música cuja curva se dava em sentido contrário, alojando-se em sapateados, pés ritmados. Ao entretenimento, preferia, partidária e conscientemente, uma espécie de intertenimento. Aos ritmos, durações. E neste estado, intertenso e prazeroso, onde a música se revela como uma matemática dos afetos e o cálculo dá as mãos à invenção, o Texto tomava lugar de tudo: cada vez mais no fazer musical, mas também no indissociável prazer de se escrever sobre ele, como de resto já se caracterizava toda prática da música especulativa desde tempos remotos. Composições e (re)composições. Escritas e escrituras.

Transtextualidade. E no desejo em se ter controle de tudo, mesmo das coisas mais distantes – em herança serial conjugada com a radical concentração a que nos impomos quando isolados em nossos estúdios eletrônicos, espécies de torres de marfim ladeadas por vidros duplos e envoltos a silêncios quase absolutos –, o in(c/s)erto insistiria em bater suas asas, como diria meu saudoso irmão-poeta Phila, no farfalhar de suas folhas, contra as leis da escrita. Como um inseto aprisionado nas vidraças, deparamo-nos permanentemente com restrições, por vezes transparentes mas nem por isso menos atuantes, ora sentidas como importunação, ora como necessidade para (pro)criarmos.

Mas diante da inevitabilidade do imponderável, como defender aquilo que esteja fora de controle como cerne das operações que, ao criarmos, necessariamente controlamos?

Daí decorrera uma sistemática desconfiança do acaso e de todo surrealismo, assumindo nossas responsabilidades. Como concordar com Cage? Aos geniais lances de dado de que resultavam letras em tamanhos tão variados, preferia usurpar a ideia impingindo-lhe, mesmo aí, certa direcionalidade que conferisse sentido intertextual à escritura. Não que deixasse de admirar o salutar louvor ao Novo – Dante bem se referira, ao chegar ao Paraíso, à *novità del suono* e à sua grande Luz. Mas Stockhausen tinha razão: na Lua, encontrar uma velha maçã nos causaria arrepios, livrando-nos do entediante mal em ver tantas pedras lunares.

E tomava então distância do implacável menosprezo aos gestos, história das figuras: "*When I see a tree, I want to forget any other trees*" (Cage)... Como concordar? Pois se Berio afirmara que por maior que fosse a boa vontade, não se poderia tomar o acaso como verdadeira afirmação de liberdade, e se Deus, para Einstein, "*würfelt nicht*" – ainda que seja válido e legítimo todo mozartiano ou mallarmaico jogo de dados, musicais ou náufragos –, todo surreal se revelava de uma inconsistência irritante e, acima de tudo, de uma inadmissível pretensão. Que se deixe então o imponderável permanecer como imponderável, dimensão incontrolável que se desvela remotamente apesar de tudo sob controle! Pois que até mesmo um pássaro, aprisionado ou não em sua gaiola, se lembrará das tantas árvores em que pousou quando avistar um novo galho.

E assim é que o ofício de compositor, mais existencial que propriamente ocupacional, foi adentrando os menores espaços. Em meio a este processo de amadurecimento, era imperativo a importância desdobrada do artesanato, no feitio detalhista de cada poro. Pelos em ovos na dobra sobre dobra, ouvivendo cada mínimo respiro de som nas profundidades daquele mergulho sem volta à praia dos temerosos, que haveriam – na ilusão de controlar tudo – de permanecer em terra firme e em pânico remoto diante da imensidão daquele oceano escuro, entidade em que já não se viam vias retas, mas tão somente um ente turvo e cheio de contracorrentes. E lá estava eu, em meio àquele aquário: ora em mergulho fundo, ora vindo à superfície para, remando contra as marés, tomar um golpe de ar para águas ainda mais profundas.

Fui mesclando então as figuras do sacerdote e do militante, em gestos ora benevolentes, ora revoltosos, munindo-me de paciência diante da ignorância advinda de pouca idade, ao mesmo tempo que de impaciência em face da ignorância apesar de toda a idade, alternando estados de compreensiva mestria com irreversíveis rupturas, nos recortes de minha tesoura afiada. Aproximações e distanciamentos recíprocos. Debatendo-me pelos poucos espaços que nos sobram, sediando nossas pesquisas nas Universidades, celeiros do saber, apesar da vicissitudes de seus vícios...

E quando me revia no espelho, (me) recompunha. Fui pondo então ovos e mais ovos, como uma paciente tartaruga que não perde espaço, porque a complexidade de seus passos dilata e difrata todas as dimensões percebidas até abstrair-se do próprio Tempo, como que resgatando o velho gosto jovial pelo Novo. Cada obra como um filho, que aos poucos vai se tornando independente para alçar o voo icário em relação aos labirintos, agora, de meus próprios pensamentos. *P(a)role* na qual você, revendo, se vê de certo modo refletido, como quando das especulações que lhe deram origem, porque todo ideário é também um modo de ser, mas vertendo-se em obra torna-se imagem especular, e toda criação, repelindo o arbitrário, comporta os genes de sua origem, motivada como a lembrança de todas as árvores no avistar de um singular arbusto. Imagens invertidas de espelhos, voos com voltas, reviravoltas espiraladas, autoreferencialidades permanentes, persistentes. E no rigor de todas as motivações, foi surgindo, assim, um meu estilo, imponderável da mesma forma como tem de ser ponderável toda ideia. Esta, bem que controlamos, mas não exercemos qualquer controle, a não ser um bem remoto, sobre os estilos que delas se perfilam, nos recortes que operamos sobre os tecidos sonoros da densa trama da composição, nosso grande papel de letras ínfimas, que quando jovens achávamos tão grandes...

Mas me encontro agora em meio a esta selva iluminada, neste caminho árduo, vicioso e viciador. Neste intrincado e instigante percurso, fui tomando consciência de que o público, no singular, não existia. Organizamo-nos indistintamente em tribos distintas, nessa aparente e factual contradição que habita todo criador, que – como asseverara Adorno – por mais isolado que esteja, vive do paradoxo de falar aos homens. Mas fala-se não ao Homem, e sim a seus interlocutores, àqueles poucos munidos de antena da mesma frequência, aptos a captarem, legitimamente – porque paixão não é crime –, todos os sinais e a desvendar quase todos os seus segredos. "*Parole*", cochichado como em *Visage* de Berio, aquelas mesmas barbaridades às quais nos aludíamos e a que tive privilégio para colocar-me em dúvida constante e constatar que não existe inequivocidade na representação de nenhum signo, que tudo é e deve ser impura especulação, que miramos nosso inverso na imagem especular. Nessas conjecturas, improváveis de serem assimiladas por todas as tribos, estabelecemos nossos códigos e nossos referenciais, nossos e de nossos companheiros de viagem, dos que entraram nas águas para se molhar, não de náufragos da areia.

E em meio a esse mar turbulento, quando havíamos nos acostumado tanto a remar contra as marés, percebemos então que nem todas são adversas. Num jogo tão pouco imprevisível como um lance de dados, aprende-se a nadar mesmo contra as correntes mais contrariantes, e, avistando ao longe com nossas lunetas, de quando em quando poupamos energia e as realimentamos em marés favoráveis, como quando do apogeu de nossos concertos, ritos de sacralização na primavera das ideias, experienciando nossas criações plurais em palcos os mais diversos de atuação, aqui e acolá, sempre acompanhados de exímios músicos – porque não se faz concessão nem à especulação, nem à sua prática –, re-circulando nossos incômodos vícios, estabelecendo pactos, e – por mais que nos acusem – mantendo-nos íntegros nesse percurso infausto, sem vender nossas almas à qualquer uniformização singular.

Fiéis aos nossos meios, já longe de nossos imaturos e apaixonantes princípios, os mínimos espaços – os que nos sobram – eram ocupados para propagar, sem quaisquer fins lucrativos, as nossas estratégias maximalistas. Mas nesta pluralidade assumida e defendida com unhas e dentes, exigimos a mesma ou semelhante bagagem para que desfrutem de nossas investidas. E para isso, será necessário munir-se das ferramentas apropriadas, para enxergar ora de longe, ora de perto, pois do contrário, tudo tornar-se-á inacessível e parecerá sem sentido algum, devaneios de um alucinado, borrões indecifráveis, ilegíveis salvo incomum esforço.

Apenas então quem tiver em mãos a lupa apropriada à sua leitura, apercebendo-se de cada poro em cada contorno de cada letra de nossas escrituras, é que estará apto a decifrar todas as nossas referências e a degustar o belo que almejamos.

E assim compreendemos, mesmo que com certo distanciamento, o sentido lúdico do maior de todos, WM, que não se contentava apenas com o *Würfelspiel*, procurando estrategicamente os irmãos em suas lojas, já que a grande Música não se vende, se propaga.

Pois sua natureza, em proliferas correspondências, é mesmo como uma maçonaria: adentra-se seu templo, povoado de símbolos e de *confuses paroles*, fontes de renovações, apenas se munido de sua senha.

ANÁLISE de Flo Menezes 06/'94.

Neumes rythmiques

termo grego original ⇒ 1) acréscimo pela figura mínima
2) característica pelo perfil.

Forma: 3 seções (A, B, C)

– ABCBABC[B]ABCBABC → B no centro da estrutura total, como na célula A[B]C
3,5 x

– célula básica formal = ABCBA = estrutura não-retrogradável

– 4 x A ; 7 x B ; 4 x C = estrutura não-retrogradável entre as 3 seções

– A em expansão: 1 ♪ até 5;
(linear) contíguo 6 ♪ até 10;
11 ♪ até 15

– B expansão-contração zigue-zague: (não-linear)
B1 = 9 compassos
B2 = 9 compassos
B3 = 10 "
B4 = 11 "
B5 = 17 "
B6 = 9 "
B7 = 22 "

quanto à idéia da expansão contração: "ritmo" não retrogradável
A B C

– C em expansão: (linear) por saltos
C1 = 41 ♪
C2 = 43 ♪
C3 = 47 ♪
C4 = 53 ♪

Análises em manuscrito: 1994 – Olivier Messiaen: *Neumes rythmiques.*

- célula básica formal ABCBA, em estrutura não-retrogradável, tem centro em C (= número primo em ritmo não-retrogradável)
  ↳ peça culmina em C

- (A) = - célula básica já expansiva em si:
  [figuras rítmicas] 1 6 11, contendo 3 "linhas" que refletem as expansões das três seções ABC
  - bipartite
  - no mais, é estruturada em 3 registros
  - harmonia estável mf; } [3] dinâmicas
  - intensidade estável (ppp; pp) }

- (C) = - oposição gritante entre muito grave e muito agudo do piano
  - sempre número primo (não divisível) de ♪ em ritmo não-retrogradável
  - C1 = eixo no trêmolo
    C2 = eixo no bloco
    C3 = eixo no bloco
    C4 = eixo no trêmolo
    } estrutura não retrogradável
  - harmonia estável
  - intensidade estável (f; ppp)

- (B) : - figuração dinâmica
  - intensidade dinâmica
  - harmonia dinâmica
  { - presença de notas com ressonância
  { - B como central e A/C como "ressonantes"

→ A estável — B dinâmico — C estável
estrutura não-retrogradável

Arnold Schoenberg e a hegemonia do pensado[1]

Classificar Schoenberg?

Como se sabe, a história da música consagrou às marcantes presenças de Arnold Schoenberg e de dois de seus discípulos – Alban Berg e Anton Webern, indubitavelmente os mais notáveis dentre os muitos de seus seguidores – lugar de honra em meio ao rico cenário de início do século XX, e em particular em meio à instigante cidade de Viena, polo cultural apenas rivalizado, considerando-se o palco europeu àquela época, por Paris. A este triunvirato austríaco, mas irrevogavelmente atrelado à cultura essencialmente *germânica*, deu-se o nome de Segunda Escola de Viena.

Desde o desaparecimento de Beethoven, há quase um século a contar da "era Schoenberg", nada mais natural. Enfim o pensamento alemão, na música, podia vangloriar-se da força de certa "perdiodicidade" histórica: instituir, mais uma vez, uma verdadeira *escola de composição*. Mais ainda: ao contrário da Primeira Escola de Viena – Haydn, Mozart, Beethoven –, que não constituiu, a rigor, uma "escola", mas que assim foi chamada, posteriormente à existência de seus protagonistas, em face da coesão, desenvolvimento e conteúdo ideológico que unia os nomes dos três gênios do período clássico e de sua passagem ao período romântico, a Segunda Escola de Viena promoveu, ela mesma, o reconhecimento de seu *status*. Tratava-se inquestionavelmente de uma Escola, norteada pelo pensamento de um Mestre. Schoenberg – ele mesmo praticamente autodidata, pois que, em essência,

1 Texto elaborado tendo como base a conferência ministrada em 10 de outubro de 2011 no Goethe-Institut de São Paulo dentro do III Ciclo do Pensamento Alemão.

apenas a Alexander Zemlinsky pode-se conferir o papel de seu professor ao longo de toda a sua vida – viria a encarnar a figura da máxima autoridade, conselheiro exigente, tutor rigoroso, intransigente defensor de sua própria postura e de suas concepções estéticas diante não de seus "alunos", mas antes de seus *discípulos*.

Os possíveis paralelos entre ambas as Escolas – a clássica e esta outra, que viria a ser designada expressionista – já de cara se relativizam, pois suas épocas narram momentos da cultura musical absolutamente opostos: na era Haydn/Mozart/Beethoven, o sistema tonal encontrava seu momento de maior estabilidade; erigiam-se ali os paradigmas e as regras – por certo frequentemente quebradas sobretudo por esses três compositores – a partir dos quais se exercia a prática da composição. Já quanto à era vivenciada pela trinca Schoenberg/Berg/Webern, desfrutava-se de tudo, menos de estabilidade da linguagem musical: o momento era de ebulição; o sistema tonal encontrava-se de tal modo expandido que adentrava terrenos de difícil parametrização; esboçavam-se rupturas e o Novo emergia como força motriz de toda e qualquer criação, cada vez mais individualizada e por vezes mesmo tendente a certa alienação esquizofrênica pela negação de qualquer paradigma comum.

Com um pé lá e outro cá – pois que advindo da era da tonalidade e detentor de obras das mais geniais naquela fase de expansão radical da tonalidade, tais como os magistrais *Gurrelieder* (1900-11), ao mesmo tempo que transparecendo inteligência aguda e personificando, assim, a necessidade de uma consequente transgressão da tonalidade –, Schoenberg leva a cabo o que talvez tivesse tocado a Mahler, não fosse este ter vertido em morte o dilema deste parto doloroso: ultrapassar definitivamente (ao menos em aparência, talvez mesmo em essência) a tonalidade e arriscar-se em novos domínios que, ao contrário do sistema tonal – que se cristalizara como produto cultural hegemônico e de senso comum –, haveriam de ser defendidos por iniciativa quase pessoal, de índole individual, numa quebra dos paradigmas de um sistema de referência comum da harmonia, ciência-mãe da escritura musical.

Mas em que pesem as distinções entre as duas épocas, certos paralelos fazem-se quase inevitáveis. Schoenberg estaria então diretamente relacionado à figura que desempenhara outrora Haydn, à figura de Mestre, do qual se seguem os preceitos da nova Escola, por meio do qual se instalam as iniciativas, edificam-se os estilos e estabelecem-se os paradigmas. Na

confluência entre a *poiesis* de uma época e o instinto mais genuíno da composição, pelo qual transparece aquele máximo grau de absorção cultural e ao mesmo tempo de potencial criador, a que damos o nome de *talento natural*, vislumbra-se o paralelo entre Mozart e Berg, discípulo "natural" de Schoenberg. Por fim, no desejo de levar adiante, pelos caminhos os mais insólitos e consequentes, e por isso mesmo absolutamente inovadores, a linguagem e sua sintaxe, revolucionando, a partir dos paradigmas proclamados pelo Mestre, os próprios sintagmas e suas conexões, entrevemos a correlação inexorável entre Beethoven e Webern, o discípulo "radical" de Schoenberg.

No que tange à "naturalidade" berguiana, cuja música se revela "cantarovável" até mesmo em suas formulações mais radicalmente seriais, e que por isso se identifica com o fluxo sanguíneo da verve criativa de um Mozart, não há como não nos reportarmos, nesse contexto, à magnífica síntese formulada por Norbert Elias acerca de Mozart. A passagem, substituindo-se os nomes de Mozart pelo de Berg, e o de seu pai pelo de Schoenberg, pode servir quase plenamente para o entendimento da complexa relação umbilical entre Schoenberg e Berg:

> É bem possível [...] que a sensibilidade auditiva das diferentes pessoas difira de acordo com sua constituição natural, e que Mozart [leia-se sempre: Berg] tivesse, de nascença, uma sensibilidade rara. O que se pode provar, e portanto é mais fácil de entender, é a conexão entre a peculiar constelação humana que cercou a infância e a juventude de Mozart, e o desenvolvimento de seu talento especial e de tudo o mais que ele achava importante para sua realização. Aqui se reforçam mutuamente o desejo intenso de um pai [leia-se: Schoenberg] – sujeito a frequentes sentimentos de culpa e a depressões – de alcançar sentido e realização na vida através do filho, e o intenso desejo de amor e afeto de uma criança emocionalmente insegura [entenda-se aqui: o Berg asmático]. (Elias, 1994, p.76)

A essa transfusão literária, soma-se uma declaração cabal adorniana, numa das mais notáveis descrições psicológicas que se tem notícia da própria relação Schoenberg/Berg: "Schoenberg invejava os sucessos de Berg e este, os insucessos de Schoenberg" (Adorno, 2009, p.82). O desaparecimento relativamente precoce de Berg em 1935 acometeu Schoenberg de um sentimento de grande perda, como quando da perda de um filho, como

bem revela a pungente carta que este enviara à viúva de Berg, Helene, em 1º de janeiro de 1936, especulando sobre as causas da morte e desejando saber detalhes sobre o sofrimento aí envolvido e até mesmo sobre o estado de consciência de Berg em seus momentos derradeiros, e a proximidade anímica só seria então abalada em denegada atitude *post-mortem* de Schoenberg, quando este, logo em seguida, ao tomar contato com os esboços deixados por Berg, se nega então a concluir o terceiro ato de *Lulu*, alegando ter constatado, em sua primeira cena, a existência de uma passagem com conotações antissemitas.[2]

Se de um lado o paralelo Mozart/Berg demonstra-se – mesmo que necessite de óbvia relativização – tão "natural" quanto o talento esbanjado pelos dois gênios em suas devidas épocas, de outro, aqueles que envolvem as extremidades dessas trincas revelam-se, pois, susceptíveis de curiosa inversão. Pois não poderíamos inverter o paralelismo e afirmar que a Haydn, com sua irreverência gestual, pela qual se introjetam constantes e surpreendentes silêncios que subvertem a aparente transparência da estruturação formal, corresponderiam muito mais as formulações permeadas de silêncios do universo weberniano? Pelo esfacelamento gestual da forma e a consequente relevância dos silêncios e das inesperadas interrupções,[3] Haydn estaria mais para Webern do que para o próprio Schoenberg, assim como a busca obstinada da organicidade do tecido composicional, evidenciada pelo desenvolvimento às últimas consequências dos materiais, em sintonia com a índole compositiva que *atravessa* a forma e procura exaurir as possibilidades relacionais das enunciações motívicas, faz o universo de Beethoven aproximar-se sobremaneira do de Schoenberg.[4] Aí então, o Mestre identifica-se com a

---

2 Fato lamentável este que pode ter decorrido de certo exagero do Schoenberg judeu, haja vista a notória consciência social e política de Berg, transparente tanto em *Wozzeck* quanto na própria *Lulu*. Com relação à carta de Schoenberg, cf. Schoenberg (2007b, p.579-80). E com respeito à atitude de Schoenberg, indo de encontro à solicitação de Helene para que concluísse *Lulu* a partir dos manuscritos de seu marido, cf. ibidem (nota 1094, p.581).

3 Ao leitor músico será oportuno apontar para o que Haydn faz, por exemplo, no primeiro movimento de sua *Sonata n. 18*, em mi bemol maior, particularmente nos compassos 52-53 e 178-179, nos quais inesperadamente suspende o discurso e introduz de supetão um silêncio surpreendente! Trata-se de um exemplo, dentre outros, da importância do silêncio com subvertedor da formal musical em Haydn, veículo significativo de imprevisibilidade do discurso.

4 No desenvolvimento levado às últimas consequências dos materiais em uma determinada obra, vislumbra-se o que Schoenberg definira, tendo por referência sobretudo a obra de Brahms, por *entwickelnde Variation* (*variação continuada* ou *variação em desenvolvimento*; em inglês: *developing variation*, tal como usado pelo próprio Schoenberg). Com tal termo,

radicalidade que caracterizaria a postura de seu discípulo mais consequente, revolvendo o paralelismo aparentemente inequívoco entre as duas Escolas de Viena.

A tipologia poundiana dos artistas e Schoenberg

A mobilidade dos parâmetros de comparação entre as duas trincas nos incita ao menos a pensar no duplo papel exercido por Schoenberg à frente de sua Escola. Além de Mestre, Schoenberg foi igualmente um Inventor de gênio, fato que nos remete à categorização dos escritores efetuada por Ezra Pound, da qual desejamos considerar aqui apenas suas três primeiras categorias descritivas.

Inventores são, para Pound (1976, p.35), aqueles "descobridores de um processo particular ou de mais de um modo ou processo"; quanto a *mestres*, "o termo se aplica com propriedade aos inventores que, além de suas invenções pessoais, são capazes de assimilar e de coordenar grande número de invenções anteriores"; enquanto sobrará aos *diluidores* o papel menor dos que "seguem os inventores ou os grandes escritores [leia-se aqui: compositores] e que produzem alguma coisa de menor intensidade, alguma variante mais flácida, de caráter difuso ou tímido".

Não resta a menor dúvida do papel francamente inventivo desempenhado por Schoenberg ao longo de toda a sua vida. Para enunciarmos apenas três de suas invenções, basta mencionarmos a enunciação conclusiva do *Harmonielehre* (1911), na qual Schoenberg evoca as *Klangfarbenmelodien* (melodias de timbres),[5] vertida dois anos antes em fato musical com a com-

---

Schoenberg (1975c, p.129) referia-se à capacidade de Brahms em repetir "frases, motivos e outros ingredientes estruturais dos temas apenas se em formas variadas". O lastro, indubitavelmente de origem beethoveniana, respalda-se igualmente na tendência germânica da composição em um só movimento, que viria a ser designada por *Durchkomposition* (literalmente *composição que atravessa* ou *transcomposição*), a qual teve seu apogeu em inúmeras obras do repertório da música do século XX, mas que teve seu momento inaugural na *Sonata em si menor* de Liszt (1853), extraordinário monumento em que todas as ideias se correlacionam e há de tudo, da fuga à valsa, da marcha ao recitativo, em um único movimento de sonata (com, no mínimo, três temas principais).

5 "Melodias de timbres! Que finos sentidos os que aqui diferenciem! Que espírito sublimemente desenvolvido o que possa encontrar prazer em coisas tão sutis! Quem aqui se atreve a reclamar teorias!" (Schoenberg, 2001a, p.579); "*Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne,*

posição de *Farben* – a terceira das *Cinco peças orquestrais* Op. 16 (1909) –; ou o *Sprechgesang* (canto-falado), que muito embora não tenha sido o primeiro a formular, foi indubitavelmente quem o fez de forma mais cabal em 1912 com *Pierrot Lunaire*, arrematando a ideia prenunciada por Engelbert Humperdinck em 1897;[6] por fim, a formulação em 1921 do método dodecafônico, cristalizado nos anos 1923-25, constituiu o estopim da era serial e abasteceu grande parte das poéticas radicais do século passado.

Quanto ao Schoenberg-Mestre, não há muito o que observar, face às evidências de sua conduta e aos acontecimentos de sua vida. Além de constituir referência *in persona* a toda uma enorme geração de jovens e menos jovens compositores que em torno dele procuravam se aglutinar, da obediência – sem abrir mão, contudo, da originalidade – de um Berg ou de um Webern à rebeldia de um Hans Eisler ou à irreverência provocadora de um John Cage, soube, como todo grande Mestre, reverenciar os Mestres passados – dentre os quais, alguns de seus contemporâneos mais velhos, como Brahms e Mahler, mas também com relação aos mais remotos, como Bach, Mozart e Beethoven –, efetuando generosa síntese dos aportes mais avançados da escritura musical ao longo dos séculos e enaltecendo, com isso, todo ato de profunda erudição, do qual todo criador de gênio não deve minimamente se furtar e deve, isto sim, se vangloriar. Schoenberg foi, nesse sentido, um dos espíritos mais agudos para o enaltecimento das releituras de épocas passadas, em reflexão essencialmente moderna do fazer artístico: ouvir o passado é também saber reinventá-lo, e a Invenção aloja-se, assim, nos atos de toda genuína mestria.

A versatilidade de Schoenberg era tamanha que não o privou, entretanto, da ponta extrema desta categorização. Em que pese seu grande papel de Mestre e Inventor, Schoenberg não deixou de ser, em certa medida, um Diluidor, e é sob tal prisma que ganha nova luz sua afirmação recorrente de que não teria sido um *revolucionário*, mas antes um *evolucionário* (cf. Schoenberg, 1975c, p.353). Mas se o foi, trouxe consigo seu potencial inventivo e subverteu a própria diluição; ao menos a relativizou.

---

die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag! Wer wagt hier Theorie zu fordern!" (idem, 1922, 504).

6 Vide a esse respeito Menezes (2006c, p.28-9).

Ao insistir no uso das formas clássicas, deixou escapar a chance de uma inovação consequente também no campo da forma musical, fazendo coexistir a harmonia pós-tonal e mesmo o contexto serial dodecafônico com um reemprego bastante questionável e problemático das formas convencionais, muitas das quais – senão todas – tiveram sua origem em plena comunhão com os preceitos da velha tonalidade. Como Mestre, acabou exercendo forte influência para que também seus discípulos delas fizessem uso sistemático, a ponto de cada qual dos dois alunos constituintes do triunvirato vienense procurar uma "solução" distinta para o problema. Berg, notadamente em *Wozzeck*, procurou constituir verdadeiro compêndio das formas clássicas, fazendo com que as cenas da ópera aglutinassem o que de formalmente havia de mais essencial na história da escritura musical: *Wozzeck* congrega todas as principais formas clássicas no decorrer das distintas cenas de seus três Atos. A Webern, d'outra parte, tocou aglutiná-las não no tempo corrido, mas naquele outro, simultâneo: em sintonia plena com sua índole temporal contrativa e miniaturista, perseguiu a simultaneidade de formas, a ponto de chegar a elaborar um movimento de quarteto de cordas – o primeiro de seu Op. 28 – como podendo ser ouvido de ao menos três maneiras diferentes quanto à forma musical; para isso, os materiais foram sabiamente predispostos de forma a assumirem múltiplas funções formais, de acordo com como se pretenda ouvir o referido movimento.

Nem Berg, nem Webern, contudo, reinventaram as formas. E sequer inventaram alguma nova forma musical. Limitaram-se a reinseri-las em novo contexto, como de resto o próprio Schoenberg. Em ato semelhante ao de Webern, mas por outro viés, este, ao fazê-lo, repensa não a forma, mas sua temporalidade. Exemplo cabal deste que talvez constitua seu maior legado com relação ao pensamento formal na música é seu *Klavierstück* Op. 33a (1928), que outrora já analisamos em detalhes (cf. Menezes, 2002, p.256-63). Em apenas quarenta compassos, Schoenberg revisita a forma sonata em todos os seus detalhes: introdução, primeiro tema, transição, segundo tema, transição, desenvolvimento, recapitulação, coda e *codetta*. Tendo por base o método serial de composição, desvencilhou-se da obrigatoriedade de vinculação entre a constituição formal da forma sonata e o discurso tonal que lhe deu origem e que a legitimou para, preservando-a, vesti-la de dodecafônica. Aliando, assim, uma de suas invenções – o dodecafonismo – ao recurso da forma sonata, acaba por desfuncionalizar sua estrutura formal,

desvinculando-a de suas funções tonais, essencializando-a e tornando-a de uma brevidade única e até então inaudita na história da música. Desta feita, mesmo quando Diluidor, Schoenberg parece ter-se revelado mais ainda um Mestre-Inventor.

O rasgo expressionista

Neste ato de reversão da temporalidade discursiva da forma clássica, em que o discurso que outrora se valia do arco tonal vê-se encapsulado, porém legitimamente tramado pela estruturação serial, revela-se uma consciência histórica aguda da estruturação formal e de suas relações funcionais com a harmonia. Compor, para Schoenberg (2006c, p.303), é essencialmente *pensar* a composição: "Compor é: *pensar em sons e ritmos*".[7] Transparece aí um alto nível de *racionalidade*, cujo teor se vê peremptoriamente manifesto no lema schoenberguiano que fora sintomaticamente eleito como título da recente versão alemã da coletânea de seus ensaios, conhecida como *Estilo e ideia*.[8] Em um aforismo de 5 de setembro de 1923, Schoenberg (2007a, 32) assevera: "*Stile herrschen, Gedanken siegen*".[9]

Tem-se, aí, o predomínio da racionalidade sobre a intuição no ato da concepção artística, e tal tomada de posição aproxima ainda mais Schoenberg da postura de um Beethoven, quanto mais se nos lembrarmos da forma como este se autodesignava: *proprietário de um cérebro*.[10]

Mas diante da constatação de tal hegemonia daquilo que é pensado sobre o que é intuído, perfila-se naturalmente a questão sobre qual o lugar

---

7 "*Komponieren ist:* denken in Tönen und Rhythmen" (Schoenberg, manuscrito de 1931).

8 O volume, coletânea de artigos e apontamentos de Schoenberg, vem à luz quando ainda vivia, em seu período derradeiro nos Estados Unidos, mais precisamente em 1950, sob o título *Style and Idea*.

9 Literalmente: "Estilos dominam, pensamentos vencem", mas que tomamos a liberdade de verter em formulação um pouco mais poética: "Estilos dominam, pensamentos predominam".

10 A passagem reporta-se à menção de Adorno (s. d., Band 97, p.415) sobre a repulsa de Beethoven com relação aos proprietários de bens, autoproclamando-se proprietário de um cérebro ([“*Beethoven], der sich zum ‘Hirnbesitzer’ gegen Gutsbesitzer ernannte*"; em português: "[Beethoven, que] se autodenominava ‘proprietário de um cérebro’ a contrapelo dos proprietários de bens" (idem, 2011, p.390)). A respeito desta passagem e do uso desta expressão no Brasil por Willy Corrêa de Oliveira, cf. Oliveira (1979) e Menezes (2009, p.18).

ocupado pela *expressão*. Há qualquer sentido em descrever a música de Schoenberg como intelectualista, cerebral, distanciada dos afetos?

Por certo que pensar o discurso e repensar a sintaxe significa refletir sobre os elementos estruturais da linguagem, mas daí a afirmar que aquele que pensa alija-se dos sentimentos, há todo um oceano.

Ciente de tal dilema, Schoenberg não arredará pé dos domínios aos quais fazia parte – os da tonalidade, por meio da qual mesmo o compor mais estrutural (como por exemplo o beethoveniano) via-se ancorado pelo *pathos* que nutria o discurso tonal com suas tensões e relaxamentos. A ela fará recurso ora pelo viés da metalinguagem (como em *Ode to Napoleon* Op. 41, de 1942), ora em reminiscências escondidas (*Sechs kleine Klavierstücke* Op. 19, de 1911), ora revisitando-a sob o pretexto da obra didática ou mesmo da nostalgia (a *Suite* para orquestra de cordas, de 1934; ou a *II. Kammersymphonie* Op. 38, iniciada em 1906-08, mas retomada e concluída em plena fase derradeira e serial, em 1939), sem falarmos de seus enfoques teóricos tardios, que ecoam o *Tratado de Harmonia* (*Harmonielehre*) de 1911 e que resultam no seu último livro *Funções estruturais da harmonia* (Schoenberg, 2004). Mas com o outro pé na irreversível tentação do Novo,[11] assumirá o confronto escancarado entre expressão e estruturação. Não renega o gesto expressivo, mas dilacera-o, pois que, ao dilacerá-lo, o analisa, reestruturando e repensando a expressão.

Sob tal prisma, podemos afirmar que a escritura schoenberguiana é essencialmente *analítica*. E como é o próprio Schoenberg (2007a, p.135) quem afirma que "o desenvolvimento da música é, mais do que em qualquer outra arte, dependente do desenvolvimento de sua técnica",[12] rogaremos ao leitor não músico certa paciência para que procure seguir nossa explanação, inevitavelmente técnica, acerca desta dilaceração gestual a que faz recurso a escritura schoenberguiana, pois que mesmo se *pensar* a música mostra-se como essencial à agudeza de suas concepções, Schoenberg (1980, p.9 – definição de 1930, grifos originais) estava convicto de que era pelo viés das questões técnicas que a música poderia transmitir qualquer pensamento: "O

---

11 Não por acaso Schoenberg coloca na boca de sua personagem Frau (Mulher), no compasso 473 de sua ópera *Von heute auf morgen* Op. 32 (1928-29), os dizeres: "*Bekanntes ist Uninteressantes! Ich suche das Neue!*" ("O já conhecido não é interessante! Procuro o Novo!").

12 "*Die Entwicklung der Musik ist, mehr als die der andern Künste, von der Entwicklung ihrer Technik abhängig.*"

novo na música torna-se primeiramente perceptível no chamado aspecto *técnico*, não no que diz respeito ao pensamento".[13]

Exemplar dessa escritura analítica é o início da primeira peça dos *Drei Klavierstücke* Op. 11, de 1909. Interessa-nos aqui a formulação da primeira ideia nos 11 primeiros compassos e sua interrupção pela ideia seguinte no compasso 12, que conduz a peça à seção seguinte.

Figura 4 – Início da primeira peça dos *Drei Klavierstücke* Op. 11

13 *"Das neue in der Musik wird zuerst im sogenannten* technischen *wahrnehmbar, nicht aber im Gedanklichen."*

Vemos que a ideia ou tema inicial é constituído de dois elementos – **A** e **B** –, em que o primeiro elemento se repete (**A'**) transformado após **B**, concluindo o tema. Observamos que **A** ocupa três compassos ternários inteiros (nove semínimas) e que a ideia básica de **B**, ao contrário, ocupa, na verdade, a exata metade desta extensão – quatro semínimas e meia – como nos mostra a Figura 5.

Figura 5 – Ideia básica de **B** – extensão de quatro semínimas e meia

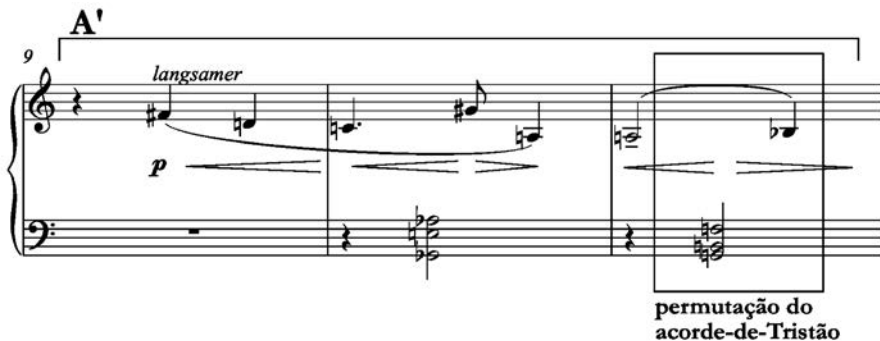
No entanto, a contração temporal da ideia básica de **B** é compensada por sua iteração e extensão ao longo do próprio **B**, e isto de forma bem calculada: se considerarmos agora a duração exata da figura a partir de suas primeiras notas (não mais levando em conta, portanto, a pausa inicial do compasso), constatamos que o compasso ternário que serve de base à peça, constituído por três semínimas, será como que "projetado" ou "transmutado" em três apresentações desta ideia básica (ela mesma e duas repetições, que chamaremos, respectivamente, de **B1**, **B2** e **B3**), em que a cada vez se acresce o valor de uma semínima na duração total da figura.

Figura 6 – As três repetições da ideia básica de **B** e a extensão de suas durações

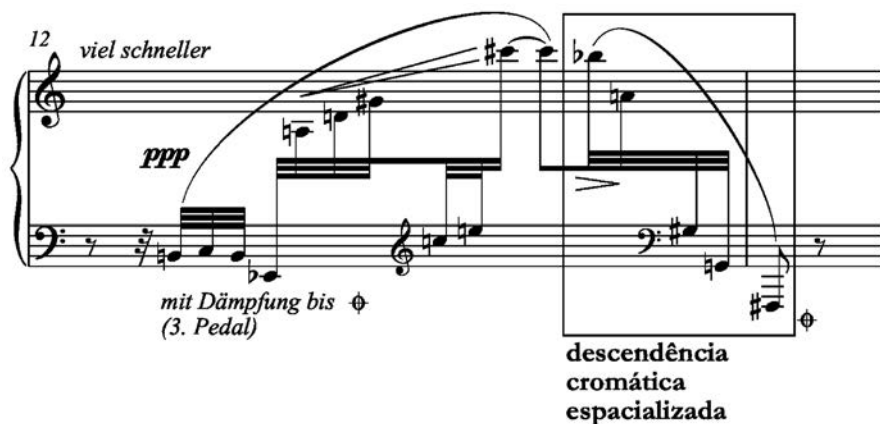
Para realizar tal *expansão durativa* de uma mesma ideia, Schoenberg opera por *dissociação*. Os elementos de **B1**, tecido orgânico e coeso a quatro vozes, se veem pouco a pouco dissociados no tempo: em **B2**, as vozes da mão esquerda desgrudam-se da enunciação da mão direita e na própria mão direita a voz inferior, que em **B1** era entoada simultaneamente à voz superior, se vê ligeiramente deslocada em relação ao início da voz superior, aparecendo pouco *depois* desta última; e em **B3** o deslocamento e extensão da voz inferior da mão direita – que agora é enunciada *antes* do início da voz superior – são ainda mais pronunciados, pois que apenas ela ocupa agora a duração total de **B1** inteiro (três semínimas e meia). Aliás, o próprio "deslocamento" da ideia de **B** é realçado pelas conexões entre **B1**, **B2** e **B3**: enquanto **B2** se segue imediatamente após **B1**, **B3** efetua descolamento da textura e respira um silêncio de uma colcheia ao final de **B2** para se iniciar. E decorrente desta desconexão e desta expansão temporal da figura, emerge uma nova ideia: na mão esquerda, um deslize cromático de ré bemol a dó, antes inexistente, perfazendo minimamente o átomo intervalar do contexto harmônico.

Figura 7 – Emergência de uma nova ideia em meio à radicalidade da *expansão durativa*

Fiel aos sábios procedimentos de Brahms, que ao repetir uma ideia jamais deixa de variá-la de alguma forma, Schoenberg revela notável coerência com sua concepção da *variação em desenvolvimento*, quer seja na iteração de uma mesma ideia, quer seja em suas consequências quanto às ideias adjacentes. Ao reapresentar **A**, Schoenberg não apenas transmuta os intervalos, como também conclui o tema com uma sintomática permutação do arquétipo wagneriano do acorde de Tristão: ao invés de trítono/terça maior/quarta, temos terça maior/trítono/quarta como última harmonia desta exposição temática. Ao fazê-lo, transparece não apenas coerência em relação ao legado brahmsiano e wagneriano, como também em relação às suas próprias concepções quanto ao *pensamento* na composição: "Pensamentos profundos *são aqueles que revelam grande* riqueza de referencialidades" (ibidem, grifos originais).[14]

Figura 8 – Permutação do arquétipo wagneriano na conclusão temática

14 "*Tiefe Gedanken* sind solche von großem *Beziehungsreichtum*."

Não bastasse a alta densidade de tais formulações, a ideia musical seguinte, que irrompe a forma e inaugura nova seção da peça, é caracterizada por absoluto contraste em relação à ideia inicial: fugaz, com notas rapidíssimas, enunciada *con sordina* e em pianíssimo, e sobretudo varrendo o registro pianístico, ela culmina com cinco notas que, a rigor, nada mais fazem que constituir a mesma descendência cromática por segundas menores que emergiu como ideia inovadora (aquele deslize cromático ré bemol/dó ao qual nos referimos) em meio à expansão radical do tema inicial, porém projetados em saltos de oitava, de modo que esta nova seção, se acelera radicalmente o tempo e o contrai notavelmente, ao mesmo tempo expande com a mesma radicalidade o *espaço* intervalar. Com isso, a dilaceração faz-se também aqui presente: na ideia inicial, é o *tempo* que é dilacerado; nesta, trata-se de um rasgo do *espaço*.

Figura 9 – Irrupção da nova ideia e a dilaceração cromática no espaço intervalar

A dilaceração do espaço intervalar estabelece correspondência direta com aquela outra, da duração das ideias, mas é indubitavelmente pelo viés do rasgo do tempo que o dilema entre cálculo e expressão se vê escancarado. Aí, a intenção schoenberguiana é evidente: ao apresentar a figura, dilacerá-la, rasgando-a ao meio e estendendo-a radicalmente no tempo, a tal ponto que, no ápice de tal dilaceração, tal rasgo faça emergir novos elementos expressivos. Ao dilacerar a figura, Schoenberg a analisa: é como se o gesto musical fosse submetido à escuta provida de uma grande lupa, pela qual cada

inflexão se torna evidenciada, ampliada, dilatada, exaltada. A "análise", aqui, alia-se à potencialidade da própria expressão, que *perdura*.

Na essência deste estiramento, em que extremidades são espacializadas, estiradas, distanciadas por um gesto que se instala como uma lupa da expressão, em rasgo de teor ao mesmo tempo analítico e expressivo à potência máxima, entrevê-se a essência mesma do que se designou por *expressionismo* na música. Em sua oposição complementar à homogeneidade textural do impressionismo de índole francesa, a heterogeneidade gestual do expressionismo germânico tipicamente schoenberguiano institui seus paradigmas: ao invés de uma percepção pixelizada que ganha sentido com a distância, como num quadro de Monet ou na apreensão globalizada dos gestos ondulatórios em Debussy, propõe-se um mergulho nos meandros da figura, como que introjetando a escuta nas articulações do próprio gesto musical. Adentrando as arestas figurais, a percepção como que empurra as paredes constituintes das formulações e as distancia, fazendo-se entrever saliências antes despercebidas a ouvidos nus. Em oposição à condução amaciada das dinâmicas impressionistas, condicionadas por suas ondulações, o rasgo expressionista evidencia as fraturas expostas, as rupturas, o caráter abrupto das irrupções e dos contrastes. E, ao fazê-lo, potencializa a *dor da escritura*, submetida ao cálculo e à análise ao mesmo tempo em que defrontada com a angústia da dilaceração de seus gestos.

Schoenberg, *ein Hirnbesitzer*

Schoenberg não faz simplesmente o gesto, nem meramente o reproduz: *sente-o e pensa-o*. Tem-se em sua obra, então, o apogeu da racionalidade na música, sem que se abdique, contudo, da expressão. Decorre daí que, mesmo se cada figuração é pensada e analisada no próprio decurso da escritura, toda escritura requeira, de certo modo, alguma espécie de *sistematização*.

Mas entre a ruptura com o sistema tonal operacionalizada pelas obras ditas "atonais" (termo ao qual se opunha, legitimamente, Schoenberg) e a invenção do serialismo dodecafônico, metodologia que sistematicamente se confunde com *sistema*, Schoenberg vive um hiato criativo de quase uma década, amargando um estendido silêncio, como no oco vazio deixado pelo estiramento de seus gestos.

Ao estabelecer, ao início da década de 1920, os paradigmas do novo método (*Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* – método de composição com doze sons relacionados apenas entre si), conhecido como *dodecafonismo*, Schoenberg nada mais faz que erigir em "sistema" os recursos escriturais que inaugurara com o rasgo expressionista atonal. Os teores *transtextuais*,[15] embebidos da referencialidade histórica que fundamenta o caráter *evolucionário* de Schoenberg, mantêm-se intactos, e o dodecafonismo revelara-se mais como *pretexto* do que como *texto* para o *transtexto*. Diante de uma possível dicotomia entre metodologia serial e referencialidade, Schoenberg sacrifica o método, mas não abre mão da referência. Exemplo cabal de tal postura é a referência explícita a Bach e Wagner tal como, em fugaz aparição, se revelam o motivo-BACH e o acorde de Tristão, subvertendo a ordenação ortodoxa da série dodecafônica em meio ao *Menuett* da *Suite* Op. 25 para piano, de 1921, primeira obra composta integralmente com o novo método.[16]

Figura 10 – Transtextualidade em meio ao dodecafonismo schoenberguiano: referência à herança germânica Bach/Wagner em meio à trama do *Menuett* da *Suite* Op. 25

15 Por evocar um caráter ao mesmo tempo referencial e transgressivo (no sentido não da transgressão, mas antes de nossa noção de *transgresso* (cf. Menezes, 2006c), em todas as aparições do termo), o qual atravessa o discurso temporal da obra e a projeta simultaneamente para fora de si mesma, tecendo referências históricas e edificando reenvios significativos, preferimos o termo *transtextualidade* ao mais comumente utilizado de *intertextualidade*.

16 Trata-se do mesmo exemplo do de número 59 em meu texto "Música Especulativa – Harmonia Especulativa" (Menezes, 2006c, p.120).

Como Mestre, Schoenberg não hesitara em assumir o papel de balizador, formulando os paradigmas e norteando os estilos de seus discípulos, mas como Inventor, suspendia toda ortodoxia caso assim se fizesse necessário. Em uma de suas mais emblemáticas missivas, datada de 4 de julho de 1947 e endereçada a René Leibowitz, Schoenberg (1964, p.247) sintomaticamente assevera:

> Pelo termo de se perder o "rigor" no tratamento dos doze sons, você provavelmente se reporta ao ocasional dobramento de oitavas, à ocorrência de tríades tonais e a alusões a tonalidades. Muitas das restrições observáveis em minhas primeiras obras nesse estilo [dodecafônico], e o que você chama de "puro", eram derivadas mais teoricamente que espontaneamente de um provável desejo instintivo em realçar de modo agudo a diferença desse estilo com relação à música precedente.

Assim é que o método dodecafônico, articulado com a necessária liberdade, revelava-se então como a mais autêntica consequência histórica do legado germânico-musical, e se a pretendida hegemonia do pensamento alemão na música nem por isso teve lugar inquestionável e inabalável, ao menos a hegemonia do pensado fazia-se plena.

Repensar Schoenberg

Além de grande Mestre e Inventor, Schoenberg foi um visionário. Com *Farben* (*Cores*), não apenas inaugurou a melodia de timbres, como também desbravou a escritura pós-tonal fundada na *cor harmônica*, algo que seria encampado mormente por Berio ou pelo Boulez maduro em algumas de suas obras, instituindo verdadeiros coloridos harmônicos pela predominância inequívoca de certa *entidade* intervalar quase onipresente, pela qual o ouvido encontra interessante esteio e a escritura harmônica emancipa-se definitivamente de qualquer recurso – diríamos mesmo: *regressivo* – à funcionalidade tonal.[17]

---

17 Creio ter podido contribuir pessoalmente, de certa maneira, para tal poética musical que se ancora na *entidade harmônica* e em seus desenvolvimentos estruturais, e num certo sentido

E mesmo com relação a questões que viriam a ser desenvolvidas apenas após sua morte, Schoenberg lançou a garrafa ao mar. Assim é que, quando assevera em 1941, com letras garrafais, que "O ESPAÇO BIDIMENSIONAL OU EM MAIS DIMENSÕES NO QUAL AS IDEIAS MUSICAIS SE APRESENTAM CONSTITUI UMA UNIDADE" (Schoenberg, 1975c, p.220), e, em itálico, que "*a unidade do espaço musical requer uma percepção absoluta e unitária*", sendo que "toda configuração musical, todo movimento dos sons tem de ser compreendido primordialmente enquanto relação mútua de sons, de vibrações oscilatórias, emergindo em lugares e tempos distintos" (ibidem, p.223), não estaria antecipando o que viria a ser formulado em 1960 por Stockhausen como a *unidade do tempo musical???* Bem sabemos ao que se reporta a formulação arrebatadora e inesperada de Stockhausen: fez-nos ver que os domínios das formas musicais, dos ritmos, das frequências e dos timbres nada mais são que *regiões* de um grande *continuum* que tem por base as *vibrações sonoras*, em que quanto mais se *acelera* o dado sonoro, mais se desloca a linha que parte das formas e adentra a percepção tímbrica, e, no sentido contrário, quanto mais se *desaceleram* as vibrações sonoras, mais caminhamos da percepção dos timbres à apreensão das formas musicais. Ritmos e frequências – elementos fundamentais com os quais mexemos a cada esboço de escritura instrumental – não são mais que faces de uma mesma moeda. E mesmo que Schoenberg não tenha sobrevivido para poder ter vivenciado a experiência dos estúdios eletroacústicos, nos quais tais fenômenos se evidenciam, ele já estava ali, bem antes, formulando com clarividência espantosa o que viríamos a conhecer, teórica e praticamente, apenas anos após seu desaparecimento.

Mas repensar o legado de Schoenberg significa também enfrentar questões que sua obra suscita. Há de se perguntar, por exemplo, em que medida teria sido efetivamente necessária, ao ultrapassar a tonalidade nos idos das primeiras décadas do século XX, a edificação de um método serial de composição, e em que medida os elementos mais fundamentais da nova linguagem já estavam, durante o período dito "atonal livre", de algum modo sendo elaborados em um contexto já livre das amarras tonais sem que se precisasse

---

também por isso o legado visionário de Schoenberg se vê contextualizado no Brasil. Em torno das entidades harmônicas e de suas potencialidades estruturais é que se baseia não somente minha obra teórica – a começar de *Apoteose de Schoenberg* (Menezes, 2002) –, como também praticamente toda minha obra musical.

submeter a elaboração compositiva às amarras seriais. A questão, mesmo entre nós, está longe, entretanto, de constituir qualquer novidade: já ao início dos anos 1980, em meu primeiro livro, havia destacado, em exame minucioso da metodologia serial dodecafônica, em que medida o serialismo da Segunda Escola de Viena pretendeu, sem sucesso, constituir um *sistema harmônico* que viesse definitivamente substituir a velha tonalidade.[18] Fruto de atitudes individuais e altamente personalizadas – ao contrário do tonalismo, que surgira e se consolidara como sistema de referência comum e hegemônico, superando o modalismo –, o dito atonalismo não decorrera de um alargamento genérico da linguagem que impelia e aclamava por mudanças de consenso comum: resultou, isto sim, de um afunilamento em que tocou a poucos, dentro os quais Schoenberg como papel de grande líder, a invenção de novos paradigmas, sob o risco do isolamento, da incompreensão e mesmo do repúdio não apenas por parte dos apreciadores da música, mas também de grande parte dos próprios músicos. Em certo sentido, Schoenberg teve de levar às últimas consequências o individualismo do compositor diante da sociedade, iniciado por Mozart e encarnado de forma emblemática por Beethoven. Até mesmo sob este aspecto Schoenberg podia entrever certa herança germânica. E justamente em tais circunstâncias, era mais que natural que os protagonistas da nova empreitada se sentissem de algum modo desamparados e ansiosos por qualquer salvaguarda que lhes permitisse certa sistematização da escritura musical. A metodologia serial, em sua primeira forma – dodecafônica –, constituiu a âncora que permitiu o desembarque em praias quase desconhecidas sem que se perdesse o barco, fundamental para as viagens a seguir, no risco de uma maré alta. E a inevitável imaturidade no desvirginamento dessas matas à beira-mar induziu aos bandeirantes que acreditassem que ao menos se tratasse, ali, de terras não tão distantes de suas origens, reconhecendo nos navegantes germânicos passados os primórdios das novas descobertas.

Mas a rigor a crença na hegemonia do pensamento alemão na música demonstrou-se tão ingênua, frágil e ilusória quanto a necessidade de uma sistematização padronizadora da escritura musical pelo viés do serialismo. Pensa-se, e bem, dentro e fora de nossas fronteiras, e toda forma de

18 *Apoteose de Schoenberg*, escrito entre 1984 e 1985, teve sua primeira edição em 1987 e sua reedição, revisada e ampliada em 2002. Cf. especialmente o capítulo 9, "Dodecafonismo: sistema harmônico? – as premissas e a essência do serialismo dodecafônico" (Menezes, 2002, p.207-67).

nacionalismo demonstra-se caquética e reacionária. Schoenberg foi presa desta ilusão, como de resto grande parte da *intelligentsia* europeia, contemporânea e posterior ao próprio Schoenberg. Nisso, todo pensamento, quando contaminado pelas pretensões de qualquer hegemonia nacional, acaba, por mais avançado que seja, por revelar-se deveras arcaico ou, no mínimo, provinciano.[19]

Repensar Schoenberg significa, assim, reconhecer a grandeza de sua obra e de seus ensinamentos, relativizando, simultaneamente, o valor de sua crença na hegemonia do pensamento alemão. É a soberania do pensamento *tout court*, esta sim, que deve ser enaltecida, a mesma que, em Schoenberg, não abolia a expressão e os sentimentos – em uma palavra, o *afeto* que reside em cada formulação musical de valor –, mas que os integrava, mesmo que dilacerados, na elaboração da trama analítica da composição.

Nesse sentido, o erro, ainda que real, é também, em parte, aparente. Pois que toda "boa" música é, em essência, *serial*, assim como é "serial" o próprio ato de pensar. E se a boa música é serial, o é sem que haja necessidade de que exista um "serialismo". O é porque, além de sentida, é também pensada, e todo pensamento revela-se orgânico e transtextual, qualidades tipificadoras do *modus operandi* de todo serialismo. Pelo viés da tautologia que erigiu em *sistema serial* – ou em *método*, como preferia Schoenberg[20] –, o pensamento "serial" – anterior, simultâneo e posterior ao serialismo –, vislumbra-se a relevância da processualidade por sobre as metodologias e sobretudo por sobre as sistematizações.

---

19 Tal contradição entre o espírito elevado do pensamento europeu, em particular o do alemão, e seu aspecto mais rude e rudimentar pode ser ilustrado a partir de Kant. O genial pensador, que está para a filosofia assim como Freud para a psicanálise ou Einstein para a física, chegou, a despeito da profundidade de suas formulações filosóficas, a proferir juízos inquestionavelmente superficiais e absurdos, tais como seu julgamento acerca dos negros: "Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. [...] Os negros são muito vaidosos, mas à sua própria maneira, e tão matraqueadores, que se deve dispersá-los a pauladas" (Kant, 1993, p.76). Difícil acreditar que tais linhas advenham do mesmo pensador da *Crítica da razão pura*.

20 "Curiosa e erradamente, a maioria das pessoas fala de um 'sistema' da escala cromática. O meu não é um sistema, mas tão somente um método, o que significa um *modus* de aplicar regularmente uma fórmula preconcebida. *Um método pode, mas não necessita* ser uma das consequências de um sistema" (Schoenberg, 1975c, p.523 – grifos originais). A esse propósito também cf. Menezes (2002, p.208, nota 1).

Dessa feita, Schoenberg encarnou como ninguém sua época, mas tinha consciência de que seu tempo não era aquele em que vivia. Versando sobre a genialidade de Mahler, afirma o que também revelar-se-ia válido para si mesmo: "O presente e o gênio nada tem que ver um com o outro. O gênio é nosso futuro" (Schoenberg, 1975c, p.471). Viveu intensamente seu tempo e suas contradições, perfilando muitos acertos e alguns erros,[21] pois tinha plena consciência que apenas assim estaria vivendo também os tempos que não lhe pertenciam, por não mais existirem ou por não existirem ainda: o tempo passado dos grandes Mestres – que o fez genuíno *evolucionário* –, e aquele outro, futuro, dos grandes Inventores – que o fez autêntico *revolucionário*.

Itapecerica da Serra, março de 2012

---

21 Sintomaticamente, Schoenberg (2001a, p.458) afirma na *Harmonielehre*: "[O erro] mereceria um lugar de honra, porque graças a ele é que o movimento não cessa, que a fração não alcança a unidade e que a veracidade nunca se torna verdade; pois nos seria demasiado suportar o conhecimento da verdade". "[*Der Irrtum] verdient einen Ehrenplatz, denn ihm verdankt man es, daß die Bewegung nicht aufhört, daß die Eins nicht erreicht wird. Daß die Wahrhaftigkeit nie zur Wahrheit wird; denn es wäre kaum zu ertragen, wenn wir die Wahrheit wüßten*" (idem, 1922, p.394).

Análises em manuscrito: ca. 1984 – Anton Webern: *Sechs Bagatellen Op. 9*, para quarteto de cordas – análise inédita.

III - Ziemlich fließend
IV - Sehr langsam.
V - Äußerst langsam.

VI
-Fließend

Leitura rítmica das "Bagatellen op 9" de
Webern, segundo a aparição de elementos:
Mäßig ♩= ca 60
I
rit.
tempo
accel.
♩= ca 96
rit.
wieder mäßig ♩= ca 60
rit.
♩= ca 44
Leicht bewegt (♩= ca 120)
II
rit.
tempo
rit.
tpo.
rit.
tempo accel.
♩= ca 192

Ziemlich fließend (♩=ca 76)
rit
tempo
III
accel.
♩=ca 84
rit.
♩=ca 76
molto
Sehr langsam (♪=ca 60)
IV
rit

Äußerst Langsam (♪=ca 40)
V
Fließend (♩=ca 84)
VI
rit.
tempo
rit.
tempo
(Lang)
rit.
tempo
rit.
♩=ca 42

análise harmónica de Pousseur da 1ª bagatela:

Comp.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
indir. 2ª	—	2	2	2	1	—	2	1	2	—	12
2ª dir.	1	—	—	—	—	—	4	1	1	—	7
7ª ind.	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	2
7ª dir.	1	2	1	3	1	2	4	2	3	2	21
9ª ind.	—	1	—	1	1	—	—	—	1	—	4
9ª dir.	—	1	—	3	—	1	1	1	3	—	10
14ª indir.	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	1
14ª dir.	—	2	1	—	2	2	—	1	—	1	1
16ª indir.	—	—	—	—	—	1	1	—	—	1	3
16ª dir.	—	1	—	1	—	—	—	1	—	1	4

Suma teleológica da composição musical: por uma breve sociologia da recomposição

Considerar a composição em pleno deslanchar do século XXI, após todos os rumos tão diversos pelos quais trilhou o pensamento musical no decorrer do século passado, em que o paradigma da tonalidade deixou de ser hegemônico e quando até mesmo o intérprete passou a ser prescindível para que ocorra o fato musical (como nas poéticas acusmáticas, importante vertente da música eletroacústica), remete-nos às relações da composição com sua própria história.

Em que medida a composição, hoje, pode ser inserida em um contexto histórico? Em que medida compor hoje é, de alguma forma, extensão, desenvolvimento ou radicalização do que se iniciou no século XX, na era da chamada "contemporaneidade"?

Façamos uma digressão sobre aspectos essenciais do que significa *compor* em nossos dias. Para tanto, lanço aqui algumas hipóteses que visam a um balanço que, constituído de um pêndulo, necessariamente oscilará entre as eras passadas e as futuras, buscando suas raízes em tempos remotos.

O compositor e suas escrituras

O exercício da música, tal como presente nos ritos e nas próprias práticas musicais de tempos arcaicos, ancora-se no fenômeno do anonimato e é bem anterior ao advento de sua grafia, registro sobre o qual se tornará possível a fixação de elementos estruturais e sua manipulação distanciada do fluxo temporal das práticas interpretativas da música. Mas se tal prática musical remonta a tempos irrecuperáveis e inaugura, a distâncias incomensuráveis,

a música como fato, organização e expressão culturais, pode-se falar de *composição musical* apenas e tão somente a partir da emergência da *notação* ou *escrita musical*, em plena Idade Média (Ars Nova), período que, juntamente com a música renascentista, nos é hoje pouco acessível, ao menos não da forma como o é a música do período barroco e das eras posteriores. Ainda que o processo de cristalização do que se designa por escrita musical tenha se dado por longa trajetória histórica, cujos primórdios denotam caráter rudimentar e primitivo e cujas raízes poucas relações guardam com os signos gráficos padronizados das partituras tais como as conhecemos e usamos para ler e interpretar as músicas dos mais diversos períodos, inclusive as que motivaram as formas mais arcaicas de notação, já em desuso completo, é possível reconhecer que o nascimento da escrita musical guarda suas origens no verbo e nos problemas advindos com sua representação gráfica pela linguagem escrita.

Contudo, se tal vinculação da composição em seus primórdios com a verbalidade faz da música irmã de sangue do verbo, a escrita ou notação musical emerge e se configura justamente pelo viés de seu apartamento em face da impotência da escrita verbal, pois que se na representação das palavras e, mais precisamente, das letras constituintes dos vocábulos privilegia-se sobretudo o *timbre* em suas oposições binárias estruturantes do fato linguístico, nas quais os sons tônicos ou de altura determinada (vogais) contrapõem--se aos sons inarmônicos e ruidosos, de altura indeterminada (consoantes), a representação gráfica do verbo demonstra-se incapaz de registrar com precisão características acústicas que vão muito além desse dualismo binário de base. No verbo grafado, representam-se, por convenções, os timbres dos fonemas e suas aglutinações em palavras, mas pouco se descrevem as qualidades *prosódicas* da verbalidade.

A escrita musical atuará precisamente no âmago dessa impotência representativa dos signos gráficos verbais. Ao contrário da linguagem verbal escrita, que elegera o timbre como o cerne da representação visual da palavra (ou seja, justamente aquele aspecto do som que se revela não como *parâmetro* sonoro, mas antes como *resultante* dos demais parâmetros sonoros), a escrita musical elegerá como seus elementos estruturantes justamente o que fora negligenciado pela transcrição escrita do verbo: sua *prosódia*, assentada sobre as *alturas* e sobre as *durações* e, ainda que muito posteriormente, sobre as *intensidades*. Se a prosódia não se ausenta por completo na representação

verbal, ela é aí não mais que esboçada, pelo viés sobretudo da pontuação, dando indícios rudimentares sobre a entonação das frases e a acentuação dos vocábulos. Na música, contudo, alturas e durações adquirem autonomia e começam a ser grafadas com signos específicos, de modo a possibilitar certa sistematização dos elementos prosódicos em grau e aprofundamento desconhecidos e ignorados pelo verbo escrito.

Ao operar sobre os elementos prosódicos e discriminar parâmetros sonoros tais como as alturas e as durações, elaborando signos específicos e independentes para a grafia de cada um desses atributos do som, a escrita musical acaba por *decompor* o som. Decompõe-no justamente pelo viés de seus *parâmetros* acústicos. Como que o colocando sobre uma mesa cirúrgica, disseca-o e o segmenta em aspectos constituintes distintos. O som, que na realidade "concreta" da escuta emerge como uma *totalidade* de aspectos interativos que, somados, resultam na percepção de seu timbre, é então subdividido como se seus parâmetros pudessem existir independentemente dos demais: como se as alturas pudessem existir sem durações; durações de sons, sem qualquer altura, nem mesmo as que associamos à escuta dos ruídos (ao que Pierre Schaeffer dera o nome de *massa* dos sons); ou ainda como se as intensidades pudessem ser percebidas sem quaisquer resquícios de alturas e de durações. Em outras palavras: o som começa a ser *pensado*, em tempo diferido, ao invés de ser apenas *ouvido*, em tempo real. Abandona sua concretude atada à sua vivência temporal para tornar-se veículo da mais alta abstração, como se abdicasse do tempo de sua existência para existir em um tempo imaginado, em essência atemporal ou, no mínimo, desvinculado de sua vivência factual.

E é só então que nasce a *especulação* propriamente dita acerca dos processos que reverterão tal atemporalidade em ocorrências sonoras temporais, recuperando a dimensão existencial concreta e fenomenológica dos sons. Se a potencialidade das elaborações interdependentes dos parâmetros sonoros preside a própria emergência da escrita, impossível de ser empreendida sem sua vinculação de origem com tal necessidade estrutural, ou seja, se a própria escrita musical nascera de uma necessidade pensante e de índole estrutural, há de se reconhecer, ainda assim, uma nítida separação entre a discriminação representacional de graus paramétricos (sons graves, agudos; durações curtas, longas; intensidades fracas, fortes; em todos os seus possíveis graus intermediários), de índole repertorial, e as elaborações estruturais propriamente ditas, por meio das quais se modelam tais graus numa formulação

com certo sentido musical, responsável pela emergência de uma sintaxe e de uma gramática da composição. A tal pensamento processual, a tal *processualidade*, que se dá a partir da abstração que é fornecida ao pensamento pela escrita, dá-se o nome de *escritura*. Domínio do fazer especulativo, a escritura vale-se do tempo distendido das elaborações para restituir a concretude do sonoro e é, por assim dizer, a própria dimensão de um tempo real projetada em um tempo diferido. Se a escrita opera uma *decomposição* do sonoro, a escritura reverte e restitui o som na trama temporal, elegendo a *recomposição* como sua estratégia de base.

A rigor, mal existe lugar para o que chamamos, sumariamente, de *composição*. A história da composição é, a rigor, a história da recomposição. Recomposição esta que pressupõe etapas de decomposição dos sons, o que lhe oferece, de mão beijada, a representação gráfica dos sons, ou seja, sua notação ou escrita musical, a qual poupa ao compositor o trabalho de decomposição cirúrgica para que este se concentre no labor artesanal do cirurgião plástico que reconstitui as configurações originárias com certa metamorfose qualitativa, remodelando a matéria a seu *bel piacere*.

Essa mesma história da recomposição aponta, contudo, para uma busca cada vez mais complexa pelos meandros do sonoro, riocorrente que desembocará nos anseios em se recomporem os *próprios sons*. Com o advento da música eletroacústica, na metade do século passado, a recomposição atinge, na mesma medida em que a decomposição dos sons, seu apogeu. Quando de tal ápice especulativo, propiciado por modernos instrumentos cirúrgicos capazes de adentrar os espectros sonoros e dissecá-los em seus mínimos constituintes, a própria escrita, levada até ali a um exacerbo de signos que procuravam, desesperadamente, dar conta da consciência cada vez mais aguda de parâmetros os mais diversos das sonoridades (em grande parte corroborada pelas experiências seriais), vê-se convidada a se retirar do ambiente da composição. Nos estúdios eletrônicos, ela é substituída por critérios outros de visualização e representação física dos sons, os quais, amparados pelos resistentes e insistentes esboços do (re)compositor, operam sobre os próprios sons, levando a escritura, na ausência da escrita, à sua apoteose. Em tais condições, a decomposição dos sons faz-se tão ou mais importante do que antes, porque mais instrumentalizada ainda do que o que lhe era propiciado pela escrita. E será aí então que o que há de mais abstrato junta-se ao que há de mais concreto: pensar a escritura encontra elo direto com ouvir as

estruturas, pois que não há mais, ali, a necessidade irrevogável do intérprete para que o compositor tome contato sonoro com o que compõe e o experimente ao nível de sua própria percepção.

Há nesse estágio, pois, certa falácia em dizermos o que efetivamente seja abstrato ou concreto.

O compositor e seu corpo

Naquele amálgama entre som musical e som verbal pelo qual nascera toda escritura – e aqui não necessitamos mais de recorrer à mera escrita, veículo instrumental em grande parte da história da música imprescindível aos processos escriturais, mas que se revelou mais tarde pretexto para o Texto propriamente dito: o da escritura –, a composição envereda pelo verbo cantado. Os grandes mestres compositores do passado – Idade Média e Renascença – foram renomados cantores: Johannes Ockeghem com sua famosa voz de baixo; Josquin Desprez, grande mestre cantor; Heinrich Isaac; Jacob Obrecht; Orlando di Lasso...

Seria a voz um "instrumento"? A emissão dos sons estava atrelada à vibração de seu próprio aparelho fonador. O compositor era o receptor, mas antes mesmo o próprio emissor dos sons com os quais trabalhava. O som emanava de seu próprio corpo.

O período barroco, dando vazão à autonomia antes apenas esboçada do gênero puramente instrumental, faz emergir o compositor-instrumentista, cuja voz às vezes silencia para que seus dedos façam emergir os sons de – aí sim, sem qualquer titubeio – certos *instrumentos*. Tendo seu ápice no período romântico com os grandes virtuoses – Liszt, Chopin, Paganini... –, o compositor distancia-se do som e o manipula por intermédio de outro corpo emissor. A caixa de ressonância de seu tórax é transplantada para a caixa de ressonância do piano, do violino com sua alma. A respiração que expirava dos pulmões e vazava pela boca através do aparelho fonador encontra respaldo nos tubos extensivos dos trombones e dos trompetes, prolongando o sopro humano. O batimento de seu coração repercute no toque dos tambores. A matéria externa vem ao encontro do compositor para dele arrancar seus sons. Encontra-o para extirpar os sons de seu corpo e destituí-los de seu até então irrevogável caráter corpóreo.

A opção é do compositor. Almejando vislumbrar o sonoro, visualiza ao menos as articulações de seus dedos na produção das vibrações e da harmonia invisível. Aquilo que se ouve é um aspecto do inaudível, parafraseando o lema de Anaxágoras, para quem o que vemos é tão somente um aspecto do invisível, mas *ver* a produção sonora sacia o anseio de concretude: arrancando do próprio corpo a abstração sonora que presidia a emissão vocal, transfere aquele invisível para o corpo instrumental que bem se vê. E, desta feita, dá-se mais um passo rumo a uma ainda maior abstração: aquela que, continuando tão abstrata quanto o som que se cantava, emana a distância pela vibração de um corpo que não o seu. A abstração do pensamento escritural do compositor apenas se distancia de seu corpo.

E advém então um desligamento. Como num parto, o cordão umbilical se rompe quando o compositor se apossa da batuta. Com ela, gesticula e controla a emissão dos sons, mas não os emite mais. São os músicos da orquestra, outros corpos, que os geram, por meio de outros instrumentos ou, nos coros, ainda de certos corpos. Chegamos então ao final do século XIX e início do século XX, quando a figura do compositor-regente emerge com mais força do que a do compositor-instrumentista: Mahler, Strauss, Schoenberg, Webern, mais tarde Maderna, Boulez...

Tal percurso rumo a esse distanciamento físico do compositor em relação ao som promoverá, por mais paradoxal que isso possa parecer, um reencontro substancial e não mais intermediado por qualquer outro corpo humano: nos estúdios eletrônicos, o compositor toma contato direto com o material sonoro, mas se livra de sua matéria, e tal desvinculação total, de tipo acusmático (ou seja, a partir do fato estético de que ouvimos os sons sem sequer ver ou mesmo (re)conhecer a sua proveniência física), nada mais faz que levar às últimas consequências aquela tendência já presente no decurso daquele processo de distanciamento do som em relação ao corpo do compositor, iniciado com a autonomia da música instrumental.

Primeiramente gerando o som dentro de si (o compositor-cantor), em seguida expelindo-o para fora de seu corpo e interagindo com outros corpos geradores de sons (o compositor-instrumentista), ao que depois se segue um desligamento do gesto em relação à própria produção do som (o compositor-regente), atinge-se a era na qual o compositor concentra toda a sua energia produtiva nas etapas laboriosas do par decomposição/recomposição, quando então não mais interessa a localização física da proveniência

do sonoro, mas tão somente seus planos de sonoridades. A "composição" configura-se no ato, isto sim, da *recomposição*. O compositor verte-se em compositor-recompositor.

O compositor e seus sons

Mas o estúdio eletrônico não propiciou ao compositor apenas essa radical desvinculação em relação à proveniência física dos sons. Mais que isso, a partir de então o compositor pôde interferir diretamente no âmago da constituição dos espectros sonoros.

Se antes as operações ao nível dos timbres que lhe permitia a escritura instrumental (entenda-se aqui também a escritura vocal) resumiam-se, em primeira instância, à escolha dos instrumentos, em segunda instância, às formas de emissão dos sons a partir daqueles corpos instrumentais e, em terceira e última instância, na eventual combinação de tais emissões quando da junção de dois ou mais instrumentos no contexto da composição, a partir do trabalho de decomposição e de recomposição em estúdio eletroacústico o compositor passa a poder determinar o próprio conteúdo espectral dos sons com os quais opera.

Até então, aquilo que se convencionou chamar de material musical revelava irrevogável aspecto *relacional*: tratava-se de relações entre elementos estruturais vestidos pela indumentária dos timbres. Mas a partir de então o material musical passa a adquirir um novo, adicional caráter, sem abrir mão de suas potencialidades e responsabilidades estruturais, ou seja, relacionais: o material passa, para além de relacional, a ser também *constitutivo*. A *constituição* dos espectros – ou seja, seus timbres – não é mais, a partir desse momento, somente fato de escolha e muito menos limitada ao rol de articulações possíveis (modos de ataque) de um certo instrumento, mas passa a constituir etapa elaborativa de responsabilidade do próprio compositor. Ao contrário do que ocorrera ao longo de toda a história da música, o compositor não compõe apenas *com* os sons, mas, além disso, ele passa a compor também *os* próprios sons.

Com isso, indubitavelmente os sons atingem um grau até então desconhecido de abstração. Uma abstração ainda maior, pois que potencialmente desvinculada de qualquer referencialidade corpórea, de índole instrumental.

Em tal processo, todavia, a imagética da escuta aflora com todas as suas forças: pois alijada de qualquer ponto de apoio visual, ainda assim a escuta almeja certo "olhar", projeta imagens, mesmo que as mais abstratas e de difícil definição, imagina gestos. A música, assim, não abdica de seu caráter gestual, mas ao mesmo tempo emancipa o gesto musical de sua motivação física e corpórea. Se é ledo engano pensar que a música seja a arte dos sons e constatamos, isto sim, que a composição, apoiada sobre a emergência da escrita e assentada na processualidade da escritura, atrela-se de alguma forma a certa visualização do fato sonoro mediada pela planimetria das partituras, na escuta acusmática, em que se ausenta o intérprete e o ouvinte se encontra diante dos sons sem qualquer indício de sua proveniência física, e na qual a escrita igualmente se ausenta, escutar será sempre evocar imagens, suas *próprias* imagens, pessoais, na busca do entendimento daqueles mesmos sons. A música composta em estúdio eletroacústico efetua e radicaliza, assim, um duplo resgate relativo à escrita musical de outrora: por um lado, de seu potencial de decomposição; por outro, de sua imagética. Assim é que cada ouvinte se incumbirá, por instinto, de reconstituir uma possível proveniência física do sonoro, por mais indefinível que esta seja, trazendo para dentro de si aquele mundo de sons que nenhum outro mundo, além do seu próprio mundo interior, possa como que justificar. A essas alturas, em que o pensamento abstrato se eleva com os sons e os sons se elevam ao pensamento mais abstrato, o olhar institui certo distúrbio, ou implica suspensão da concentração, da *intertensão* (termo que oponho ao raso entretenimento) auditiva em seu mais alto grau. Não por acaso, Stockhausen aconselhava o fechamento dos olhos como condição ideal para a escuta da música eletrônica.

Em tal ambiente inusitado, ao qual resistem ainda hoje as mentes mais enrijecidas, os sons não necessariamente expurgam para fora das texturas emergentes certos resquícios de periodicidade, pois que as oposições binárias continuam a existir e aperiodicidades insistem em contrastar com pulsações periódicas, e todo pulso tenderá, por sua proximidade com a vivência perceptiva dos fenômenos corpóreos – respiração, batimentos cardíacos, circulação sanguínea, piscar dos olhos, passos e, em tempos mais alongados, digestão e orgasmo –, a romper com o estado de meditação transcendental da escuta acusmática para *corporificar* os sons, trazendo-os de novo para perto do corpo e para longe do pensamento, evocando aquele longínquo e memorial elo do som com o corpo humano, originário da própria escritura em

tempos remotos. O rito, que ali, diante de sons emitidos por alto-falantes, atingira certo estágio extático, volta a apelar para seu aspecto tribal, legítimo como qualquer tribo, mas, em circunstâncias socioeconômicas adversas (e bem distantes das sociedades tribais, em essência bem superiores às capitalistas), perigosamente preferencial por parte das sociedades de consumo pelo fato de que bem funciona, pela evocação uniforme dos ritmos e das métricas, ao amortecimento hipnótico da escuta crítica e à morte daquela mesma responsabilidade, individual, em se enveredar pela imagética dos sons, bem distante da fácil evidência dos fenômenos periódicos.

Em tal contexto, mais uma vez é dada ao compositor a voz de sua escolha: se aquela que reconduz os sons ao corpo, ou se aquela outra que os arremessa para a abstração bem acima de sua cabeça. É como se os sons que adentrassem seu corpo pelos seus ouvidos – a rigor já tão próximos de seu cérebro! – pudessem perfazer ou uma ou outra curva em direção aos polos da oposição binária que é constituída pelo par cabeça/pés: se se curvam para cima, almejam a imagética da escuta, privilegiam a abstração e a complexidade das estruturas sonoras, favorecem os prazeres da intertensão e apontam para o sublime; se se curvam para baixo, dirigem-se à trivialidade dos sapateados, ao ritmo dançante das massas amortecidas pelo que mal ouvem, aos deleites do entretenimento, às seduções do belo.

A questão, porém, não implica exclusividades, mas antes preponderâncias. Predominâncias! Será sempre possível, assim, fazer integrar ambiências periódicas em meio a estruturações aperiódicas sem que se descaracterize uma poética consciente dos níveis de complexidade aos quais pode aceder a composição, e por vezes tal contraste faz-se até mesmo necessário para o redimensionamento do potencial de abstração a que se pretende chegar quando de uma atitude *maximalista* diante do universo dos sons. E assim é que o sublime busca, circunstancialmente, apoio estratégico, esporádico, no belo.

O compositor e suas espirais

Desta feita, mesmo as estruturas mais complexas da composição, decorrentes de processos com alto grau de elaboração intelectiva, podem implicar rebatimento em efeitos corpóreos, e tais recorrências, que nos fazem remeter às épocas já idas da composição em tempos históricos, em que os idiomas das

escrituras se alicerçavam, mesmo quando de invenções altamente especulativas, em grande medida nas referências periódicas pelas quais o corpo vive, sobrevive e elabora suas pulsões, constituem apenas um aspecto das constantes releituras que as novas invenções propõem do arsenal da cultura, tão bem definida por Roland Barthes como tudo em nós, exceto nosso presente.

Pelo viés dos rebatimentos e das releituras, estratégias, ambas, de recomposição não somente dos materiais no interior das escrituras, mas também em seu exterior, alargando o espectro de suas referências para o legado cultural histórico com o qual tece a trama da linguagem musical e elabora mais um de seus nós, a composição revela-se como *Transtexto*. Mais que Texto (como o queria de modo tão pertinente um Berio, com T maiúsculo), mais que Intertexto, a composição atravessa a si mesma dentro e fora dela mesma, numa *transtextualidade* que distingue a criação artística da ciência, pois que, reportando-se a obras anteriores, não o faz pelo mero viés do reconhecimento histórico de feitos passados, porém ultrapassados, mas efetivamente repotencializa e reatualiza os fatos artísticos de outrora, numa proposição de revivência e revaloração estética do que se ouvia pelo prisma do que se propõe agora a ouvir. O referencial passado não se traduz, na arte, como fato pretérito do qual meramente decorre o fato presente, como que numa evolução linear coroada pela noção de progresso. Invenção artística e descoberta científica instituem, assim, certa oposição, pois quando se fala de invenção, lida-se com *transgresso*. Ao escutar a obra atual, remete-se a tantas outras passadas. Na reescuta de cada uma dessas referenciadas obras do passado, remete-se à atualidade da obra na qual tal reescuta encontra ressonância, numa reciprocidade amorosa que relativiza e chega mesmo a suspender todo tempo.

No âmago desse fazer multirreferencial, nem toda referencialidade é literal. O recompositor está em parte consciente de seus jogos transtextuais, mas é em grande parte inconsciente do amplo teor de seus reenvios e da extensão exata de sua trama, que muito excede os retalhos com os quais compõe sua obra. O compositor é atravessado por todo o tecido cultural no qual se insere. As espirais que fazem rebater as curvas passadas na atualização e invenção das curvas atuais fazem também com que aquilo que se ouve seja um aspecto do inaudível, ou, ainda melhor, do reaudível, de uma reescuta que nem sempre se apoia no próprio contexto composicional daquilo a que a obra atual se remete. Ora aspectos concretos e contextos explícitos do passado cultural são redimensionados na obra atual, ora lidamos, entretanto,

com opacas reminiscências, vagas (mas nem por isso menos substanciais) evocações. E em tal contexto da recepção e reflexão do dado estético da composição pensa-se muito mais sobre o que se ouve do que se ouve o que se pensa, em mais uma das provas de que o silêncio não existe. Ouve-se o tempo todo: pensando, ouvindo. Os rebatimentos são, pois, simultaneamente referencialidades históricas e ressonâncias reflexivas sobre o que se ouve, na escuta imaginada de aspectos de obras passadas que se somam ao silêncio de nossos pensamentos.

Destarte, o compositor, ao compor, não recompõe apenas seus materiais. Recompõe também, em certa medida, as obras passadas. Insere-se na extensa trama da Composição, reluz vínculos que mal intui, rebate reflexos que podem estar temporalmente próximos ou distantes de seu próprio tempo. No que tange a seus materiais, tal recomposição é concreta; quanto às obras nas quais sua invenção rebate, a recomposição é virtual. A grande invenção é, assim, interferente e ao mesmo tempo generosa, pois que suas proposições incitam a uma reescuta, por prismas diversos, de obras passadas.

E desta feita a história musical é sempre objeto de releituras, de reescutas. E nunca ouvimos a mesma música.

O compositor e seu público

Recompor é, pois, redizer, mas também dizer o ainda não dito, simultaneamente, seja pelo teor das proposições inventadas, seja pelo fato de que o próprio redizer é, em si mesmo, um novo dizer. Não lidamos com reproblematizações! Mais que isso, são ressonâncias. Não se têm resoluções, mas antes proposições. As artes são o lugar dos sonhos acordados. São as *topias* das utopias do mundo vivido, essas mesmas utopias que o nosso mundo atual desconhece ou que passou a sistematicamente ignorar, vitimando as novas gerações com a deriva ideológica e a ausência de uma perspectiva revolucionária. Mas, mesmo em meio à morte das utopias, resguarda-se o direito à felicidade. A história da composição não é a história de seus problemas, mas antes de seus prazeres.

No decurso da história musical, o recompositor oscilou entre a presunção de um idioma comum e a peculiaridade de seu meio social e de sua classe. Ainda que a imagem de um público no singular, único e hegemônico, seja

produto típico da era da indústria cultural em seu processo de massificação, tal ilusão de que se possa falar a todos os homens preside o espírito humano desde os primórdios das escrituras, em todos os seus níveis.

Jamais, entretanto, pôde-se falar a todos os homens. Mesmo nas proposições mais evidentemente apelativas dessa sonhada congregação dos espíritos, como nas cerimônias religiosas – em que a etimologia mesma do vocábulo *religião* evidencia tal pretensão unificante entre os humanos, num *religare* que pretenda atar toda a humanidade –, as dissensões são mais que evidentes, escancaradas por crassos acontecimentos históricos que pateticamente desnudam aspectos os mais sectários e anti-humanos de que são capazes os humanos. Em meio a tantas religiões, deflagraram-se no decurso histórico das civilizações mais incompatibilidades do que irmandades, e a humanidade não conheceu até hoje, como proclama a hipócrita benevolência de certos pastores, sequer um dia de paz completa que reinasse sobre a Terra.

Mas estar consciente de tal incongruência do fazer artístico – qual seja: a de que se concebe uma dada obra para *um* público dentre muitos possíveis, para seu público – aponta ao menos para um aspecto utópico dentro da própria *topia* da obra de arte: a de que, um dia, as elaborações a que se chegaram possam, talvez, ser objeto de fruição e reflexão de todos os homens. Garrafas ao mar!

Estaria a Música Nova apartada de um convívio social que esteja minimamente legitimado em meio ao capitalismo hegemônico de nossos dias? Muito se criticou a Música Nova pelo seu hermetismo. O stalinismo reacionário proclamou a arte engajada em oposição ao caráter "burguês" da história do saber musical. Mas de que felicidade social estaríamos falando? Da tonalidade do passado, com seu sistema de referência comum que se oporia ao parto social, irreversível e mesmo inevitável no contexto da contemporaneidade musical que daí decola, proposto por Schoenberg e sua escola ao início do século passado com o dito "atonalismo"? Pois então tomemos como exemplo esse mesmo sistema de referência comum – qual seja: o tonalismo – em fase de estabilidade plena, no auge do assentamento dos paradigmas da tonalidade do período clássico (os quais viriam a se deslocar rumo a certa instabilidade já pelas mãos de Mozart, mas sobretudo pelas especulações do último Beethoven): de que felicidade social estaríamos falando? Da do próprio Mozart, gênio reconhecido por todos os públicos burgueses e por todas as cortes de sua época, sem falarmos de seu reconhecimento póstumo?

Quando pensamos então que seu corpo, de Amadeus, a despeito de todo esse reconhecimento, sequer mereceu uma sepultura e que fora arremessado, com algumas pás de cal, em uma vala comum...

Sob tal viés, a constatação é tão evidente quanto, para alguns que costumam chamar para si o sentimento de culpa herdado pela moral judaico-cristã, surpreendente: o bote salva-vidas em meio a esse permanente conflito social que é tipificador de nossa época, mas que atravessa, a bem da verdade, a história de todo o saber humano, consiste na autenticidade e no prazer que o compositor deve cultivar com relação a seu Transtexto, por mais que o reduto de tal autenticidade se circunscreva a uma torre de marfim. A esperança (no sentido mesmo da *Hoffnung* blochiana) reside não no derrotismo da abnegação de seus prazeres, ao qual nos incitam constantemente as adversidades sociais da hegemonia do capital, e muito menos nas fáceis concessões em vistas de uma prometida receptividade social, mas antes na íntegra afirmação e mesmo na autossuficiência – como se ela fosse possível... – de seu fazer especulativo.

Como se colocar hoje diante da composição? Como predizer seus rumos? Como refletir e assumir posição estética, pragmática, ética e política após termos diagnosticado a figura do compositor em radiografia histórica pelo viés de suas elaborações escriturais, de sua própria corporalidade, de seus materiais, de suas revivências culturais e de seus possíveis interlocutores? Os males sociais que afetam a música são os mesmos que afetam todos os aspectos da vida social. E ainda que tal evidência não redima a culpa dos culpados, nem esvaeça a esperança dos comprometidos, é franco reconhecer que mesmo em meio às condições socialmente adversas que caracterizam os tempos atuais, em que as desigualdades econômicas e culturais persistem em se revelar como a essência da infelicidade social da humanidade, é legítimo, ainda assim, declarar-se feliz.

Non multa sed multum. Substancialidade, não trivialidade. Pois bem sabemos o que se quer que façamos quando estamos na contramão desse público no singular que sequer existe: que nos silenciemos. Mas sabemos – e aqui o reafirmo – que, tal qual esse público no singular idealizado pelas sociedades de consumo, o silêncio também não existe.

A INVERSÃO DAS DISTÂNCIAS: DO SOM DO CORPO AO CORPO DO SOM[1]

A expulsão do som

Em um de meus mergulhos acerca da música feita em tempos ancestrais, deparei-me com uma passagem sobre Josquin Desprez que, em sua aparente obviedade e simplicidade, quase motivo algum teria para que me tivesse chamado tanta atenção. O trecho reportava-se à maneira pela qual, tão distinta da nossa, a música era então composta, em uma época em que a escritura vocal polifônica se dava pela *escrição* (o neologismo é meu, para o velho significado, já perdido, do instigante vocábulo latim *scriptio*, donde decorre toda *scriptura* = *escritura*) em partes individuais, separadas umas das outras, ao invés de se fazer uso das "grades" gerais (*scores*) que, já tendo existido em tempos ainda mais remotos, viria a se tornar prática corrente somente a partir de cerca de 1600:

> "Meu professor Josquin [...] jamais deu uma aula sobre música e sequer escreveu qualquer trabalho teórico, [...] mas ensinou a seus alunos as regras em poucas palavras, através de aplicações práticas no decurso do canto." [...] Com tais palavras o teórico e compositor alemão Adrianus Petit Coclico explicou como Josquin ensinava música: primeiramente cantando, depois pelo contraponto e, finalmente, pela composição.[2] (Owens, 1997, p.11-2)

---

1 Este texto desenvolve uma das ideias presentes no ensaio anterior, "Suma teleológica da composição musical", escrito em 2013.

2 "'*My teacher Josquin [...] never gave a lecture on music or wrote a theoretical work, [...] but taught [his pupils] the rules in a few words, through practical application in the course*

Mais que o exercício de um tipo de memória, ao que tudo indica, muito distinta da nossa, em que o compositor, ao escrever separadamente cada parte vocal do tecido polifônico, tinha em mente o que ocorria com as demais vozes já escritas ou ainda por se escrever, sem que tivesse o cômodo controle visual da simultaneidade que a grade da partitura viria a lhe oferecer a partir de Monteverdi e outros, interessou-me sobremaneira, nesse contexto, aquele indissociável liame entre a prática vocal e a própria escritura, que quase brotava, por assim dizer, das próprias cordas vocais do compositor.

A aparente obviedade deste fato histórico emerge como algo peculiar se compararmos as condições daquela prática musical com as que hoje nos deparamos. Em uma realidade diametralmente oposta à nossa, os grandes mestres compositores do passado – da Idade Média à Renascença – foram renomados cantores, não raramente dotados de vozes especiais e por tal razão conhecidos e admirados por seus contemporâneos: Johannes Ockeghem com sua famosa voz de baixo; Josquin Desprez, grande mestre cantor; Heinrich Isaac; Jacob Obrecht; Orlando di Lasso... Música e verbalidade eram irmãs gêmeas, e a prática musical advinha do âmago do próprio corpo: dele emanavam as vibrações do aparelho fonador, órgão emissor fundamental do gesto compositivo primordial.

Nesse contexto, a vocalidade tinha de tudo, menos de "instrumentalidade". O som, emanando do próprio corpo do criador, não era produto de um "instrumento", mas antes de sua alma, e o compositor, ao mesmo tempo receptor e emissor de seus próprios sons.

Com a paulatina metamorfose da *escrição* em *escritura*, em que a *escrita* ou notação musical passa a ser, ela mesma, "instrumento" ou veículo do pensamento processual, o tempo diferido da composição, distinto do tempo real da prática musical, ganha cada vez mais espaço nas elaborações compositivas e assistimos, no decurso dos tempos, a uma cada vez maior *instrumentalização* dos processos composicionais: quer seja pelos recursos mesmo das escrituras (ou seja, dos processos de elaboração dos materiais na composição, mediadas pela escrita ou notação enquanto seu suporte visual e operacional), quer seja pela especulação/apropriação de outros corpos emissores de sons.

---

of singing'. [...] With these words the German theorist and composer Adrianus Petit Coclico explained how Josquin taught music: first singing, then counterpoint, and finally composition."

Assim é que o período barroco, dando vazão à autonomia antes apenas esboçada do gênero puramente instrumental, faz emergir o compositor-instrumentista, cuja voz às vezes silencia para que seus dedos façam emergir os sons de – aí sim sem qualquer titubeio – certos *instrumentos*. Pensamos logo em Bach, e não sem razão. Mas teria o som vocal silenciado? Às vezes. Mas raras vezes. Ele continua presente, mas codivide o espaço da prática musical e sobretudo composicional com uma escritura voltada puramente ao universo instrumental. A atuação cada vez mais autônoma dos instrumentos faz com que a própria vocalidade adquira o estatuto de "instrumento" e aquela "naturalidade primária", primordial, da emissão vocal verte-se em técnicas cada vez mais rebuscadas de impostação do canto. Não à toa assistimos então, nos primórdios do Barroco, à emergência da ópera, em que o canto cindir-se-á em canto de ária, de arioso ou de recitativo, em sofisticada trifurcação da entonação cantábile.

Deflagra-se então o que poderíamos designar por certa "externação corpórea" dos sons: tendo seu ápice no período romântico com os grandes virtuoses – Liszt, Chopin, Paganini... –, o compositor faz com que os sons relativamente se distanciem de seu corpo, manipulando-os por intermédio de outros corpos emissores. A caixa de ressonância de seu tórax é transplantada para a caixa de ressonância do piano, do violino com sua alma. Quando não o manipula diretamente, enquanto compositor-instrumentista, seu pensamento, instrumentalizado, leva a cabo, pelo viés da escritura dirigida a outros instrumentos, a expulsão do som de seu corpo: a respiração que expirava dos pulmões e vazava pela boca através do aparelho fonador encontra eco nos tubos extensivos dos trombones e dos trompetes, prolongando o sopro humano; o batimento de seu coração e a periodicidade de seus passos repercutem no toque dos tambores...

O instrumento como que convida o compositor-cantor de outrora a calar-se. A matéria externa vem ao encontro do compositor para dele arrancar seus sons. Oferece a ele a vibração de seus sons para nele fazer silenciar suas cordas vocais. Encontra-o para extirpar os sons de seu corpo e destituí-los de seu até então irrevogável caráter corpóreo. E, assim fazendo, instiga-o simplesmente, por vezes, a ouvir os sons que compõe sem que, necessariamente, faça parte da prática mesma de sua música. Se antes o compositor atuava como intérprete e emissor de seus sons, ele, agora podendo apenas interpretá-los pela emissão sonora do instrumento que toca e domina, também

é convidado, passivamente, a ouvir sua música como qualquer outro. Sua música, descorporalizada de si, pode ser então por outros *interpretada*. O compositor passa a ser o ouvinte passivo – se é que exista tal passividade nos atos intencionais da escuta – de sua música.

Oculus non vidit, nec auris audivit[3]

Um provável impulso à expurgação corpórea sofrida pelo som em relação a nosso corpo é o fato de que, mesmo sendo o som vibração e, como tal, invisível, expelindo-o para fora de nossa boca e fazendo-o emergir de instrumentos por nós (potencialmente) manipulados, conseguimos ao menos vislumbrar sua proveniência física. Por certo que na prática vocal da antiguidade o compositor-cantor via-se acompanhado de outros corpos-cantores e tal sensação já lhe era conhecida na observação do outro em meio à prática musical. Mas vislumbrar o som proveniente de corpos inanimados, desiguais em comparação ao corpo humano, certamente apresentava-se como situação propícia a esta ilusão de que se nutriu o compositor desde sempre: a de que, vendo a proveniência do som, poderia, ao dele se distanciar, aproximar-se de sua *objetiva*ção.

Consciente ou inconscientemente, porém, a história da composição, vasculhando o caminho do som do corpo ao corpo do som, nada mais fez que revisitar o sábio e antigo lema de Anaxágoras, o mesmo que tantas vezes citei em alguns de meus livros como sendo precursor da fenomenologia contemporânea em cerca de dois séculos e meio, em drible sagaz da obviedade. Pois que cada visão não vislumbra aspectos daquilo que os olhos alcançam, mas antes do que jamais qualquer olhar alcançará: "Aquilo que se vê não é mais que um aspecto do *in*visível" (Anaxágoras, 1966, p.66).[4]

---

3 "O olho não viu, nem os ouvidos ouviram" – provérbio latino associado ao *Apocalipse de Elias*: "*Sed sicut scriptum est: quod oculus non vidit nec auris audivit nec in cor hominis ascendit quae praeparavit Deus his qui diligunt illum*" ("Mas como está escrito: aquilo que nenhum olho viu, nem nenhum ouvido ouviu, nem concebeu qualquer coração humano, eis o que Deus proveu àqueles que o amam"). A primeira sentença servira como título a um importante moteto de Orlando di Lasso (*Oculus non vidit*, de 1577), por mim analisado em meu primeiro livro (Menezes, 2002, p.34-7).

4 "*Lo que se muestra es un aspecto de lo invisible.*"

Almejando vislumbrar o sonoro, o compositor, na verdade, visualiza não mais que as articulações de seus dedos e dos mecanismos de seu instrumento na produção das vibrações e da harmonia invisível, em complementaridade à inacessibilidade de toda dimensão perceptiva à percepção global de seus objetos, pois que aquilo que se ouve também nada mais é que um aspecto do inaudível. *Ver* a produção sonora, contudo, sacia certo anseio de concretude, subsidiando, pelas vias da ilusão, a esperança que preside todo desejo de conhecimento: arrancando do próprio corpo a abstração sonora que presidia a emissão vocal, o compositor acaba por transferir aquele invisível para o corpo instrumental que bem se vê. E, desta feita, dá-se mais um passo rumo a uma ainda maior abstração: aquela que, continuando tão abstrata quanto o som que se cantava, emana à distância pela vibração de um corpo que não o seu. A abstração do pensamento escritural do compositor apenas se distancia de seu corpo, e os sons, ainda que sempre invisíveis, acedem ao estatuto de *objetos sonoros*.

É irretorquível, desde então, a associação do gesto interpretativo à escuta dos sons, a tal ponto que, mesmo quando ausentes na situação de escuta em que se sabe de sua existência (como por exemplo na escuta de uma gravação de uma interpretação pianística), o gesto corpóreo é imaginado, reconstruído pela imaginação do ouvinte, para então ser associado aos sons que se escutam. Nesse contexto, defrontamo-nos com certa imaginação do invisível, e mesmo antes do advento da *musique concrète*, instaura-se uma *acusmática* pós-pitagórica, ainda que em sentido único, qual seja: a de uma *situação* acusmática – aquela que implica a escuta sem que se veja a proveniência física dos sons, mas cuja gestualidade responsável pelos sons que se escutam é, de algum modo, reconstituída no imaginário do ouvinte. Ainda não mais que isso.

Como quer que seja, pelo visto ou pelo não visto, emerge daí a noção de *gesto musical*, conceito este que preside sons de proveniência conhecida para, por complexos processos de contiguidade e similaridade, adentrarem mais tarde até mesmo o terreno dos sons inauditos, os quais, mesmo sem terem proveniência (re)conhecida, ou sem que sequer evoquem qualquer proveniência, reivindicam de todo modo seu caráter *gestual*, irrevogavelmente atado à certa motricidade, ao mesmo tempo em que o compositor se vê, mesmo que apenas em potência, cada vez mais *alienado* do som, objeto de sua objetivação.

A prática musical dissociada do som

Quando o compositor procurar então, aqui e acolá, se apossar de novo do gesto, resgatando a experiência vívida do compositor-instrumentista, o fará sobretudo pela incorporação de um gesto mudo, incapaz ele mesmo de emitir qualquer som, pois que investido, de certo modo, desse distanciamento então irreversível do pensamento compositivo em relação à produção dos sons.

E advém então um efetivo desligamento. Como num parto, o cordão umbilical que unia o compositor ao som como que se rompe de vez quando o compositor se apossa, pois, da batuta. Com ela, gesticula e controla a emissão dos sons, mas não os emite mais. Mune-se de um "instrumento mudo", dotado, porém, de enorme potência sonora. E isto em meio a um paradoxo: a regência só se estabelece justamente quando da multiplicação instrumental, e reger é como que, desesperadamente, tentar apossar-se de novo dos gestos que fazem emergir os sons. Mas são os músicos da orquestra, aprovisionados de seus respectivos instrumentos, outros corpos portanto, que os geram. Chegamos então em meados do século XIX, mais precisamente de seu fim e do início do século XX, quando então a figura do compositor-regente emerge com mais força do que a do compositor-instrumentista: Berlioz, Wagner, Mahler, Strauss, Schönberg, Webern, mais tarde Maderna, Boulez...

Oriundo de uma necessidade de coordenação coletiva, o ato da regência, exercido primordialmente pelo próprio compositor, metamorfoseia a frustração advinda da relativa perda de controle do som dissociado de seu corpo em instrumento de poder, resgatando este controle gestual à máxima potência, ao mesmo tempo que instituindo a autoridade por meio do gesto silencioso.

Claro está que a paulatina expurgação do som para fora do corpo do compositor, que aos poucos abre mão de seu contato direto com as vibrações sonoras, elucida uma prática musical cada vez mais dissociada com relação à própria produção sonora, ao menos à sua *fisicalidade* mais "concreta", mesmo que tal fenômeno, que atravessa os séculos até desaguar no advento da música eletroacústica, seja predominante, de forma alguma, porém, excludente com relação às atuações mais corporalizadas do fazer musical, as quais – do canto à performance instrumental – continuam a coabitar o espaço ativo do compositor. Trata-se, pois, não de exclusões, mas antes de predominâncias, as quais revelam a inexorabilidade desta tendência geral e

histórica: distanciar-se do som para fazer deste o objeto, *sonoro*, da mais pura abstração escritural.

Os sons libertos de seus instrumentos

Mas nenhuma história se estanca no ponto em que achamos que poderia estancar-se. A batuta muda e onipotente do compositor-regente está longe de constituir a última fase deste processo histórico, e a emergência das poéticas eletroacústicas – na forma da *musique concrète* a partir de 1948 e logo depois, a partir de 1949, da *elektronische Musik* – virá contribuir sobremaneira para o momentâneo ápice (que, como todo ponto culminante, pode ser transgredido e superado por algum lance tão imprevisível quanto o de um dado, até aqui sequer concebível) deste distanciamento corpóreo do compositor em relação ao som: deparando-se com o objeto sonoro desprovido de sua até então inexorável proveniência sonora, a escuta por meio de alto--falantes permite ao compositor que se desvencilhe das origens físicas do som, mesmo que – repetimo-lo – se instaure aí uma busca de caráter gestual no âmago do sonoro. A *situação acusmática* verte-se, então, em *estética acusmática*, e o compositor passa a lidar com sons desprovidos dos traços físicos de sua gestação. Mais que isso, é a anulação mesma desta proveniência genética – como bem entrevira Schaeffer –, e só ela, que poderá propiciar ao compositor a escuta que lhe é então mais apropriada: aquela que se dá conta da fatura sonora, de sua *gestualidade desprovida de gesto*. Por mais que, pela vertente eletrônica, tenha-se preferido fazer uso dos instrumentos eletrônicos primordiais como geradores sonoros – em oposição à captação via microfone dos concretos –, mesmo aí o intuito era a mais imediata abstração sonora (e, nesse contexto histórico dos idos dos anos 1950, não por menos associada a princípios seriais, de alto potencial abstrato e com alto índice de racionalidade).[5]

5 O que observamos no decurso histórico deste distanciamento do som em relação ao corpo do compositor que o próprio compositor promove e experimenta, expurgando-o de seu próprio corpo para, ao longo de 1.200 anos de escritura musical, abstraí-lo nas membranas dos alto--falantes, parece (cor)responder a um arquétipo universal que rege o inconsciente coletivo das civilizações e que se vê consumado no que poderia ser designado como a fundação de uma *teologia negativa* por Fílon de Alexandria, filósofo judeu neopitagórico do século I que,

A situação que se instala é, entretanto, das mais paradoxais. Pois que tal percurso histórico rumo a esse distanciamento físico do compositor em relação ao som promoverá, em estúdio, um re-encontro substancial e novamente não mais intermediado por qualquer outro corpo humano, ou mesmo inumano: no laboratório eletroacústico, porém, o compositor toma contato direto com o *material* sonoro, livrando-se, senão em sua fase produtiva, ao menos em sua fase compositiva propriamente dita, de sua *matéria*, e tal desvinculação total, de tipo acusmático (ou seja, a partir do fato estético de que ouvimos os sons sem sequer ver ou mesmo (re)conhecer a sua proveniência física), nada mais faz que levar às últimas consequências aquela tendência já presente no decurso daquele processo de (salutar?) alienação do som em relação ao corpo do compositor, iniciado com a autonomia da música instrumental.

Primeiramente gerando o som dentro de si (o *compositor-cantor*), em seguida expelindo-o para fora de seu corpo e interagindo com outros corpos geradores de sons (o *compositor-instrumentista*), ao que depois se segue um desligamento do gesto em relação à própria produção do som (o *compositor-regente*), atinge-se por fim a era na qual o compositor concentra toda a sua energia produtiva nas etapas laboriosas do par decomposição/recomposição, debruçando-se sobre o material sonoro já então desvinculado de sua proveniência física, quando então nada mais interessa que – para parafrasearmos, por exemplo, um Varèse – a mais abstrata, ao mesmo tempo mais concreta, *organização dos sons*. A *fisicalidade dos sons* cede passo, então, à tautológica *sonoridade dos sons*. A "composição" configura-se no ato, isto sim, de uma *re-composição*, algo aqui potencializado ao máximo, mas justamente existente em potência desde os primórdios da escritura musical, amparada pela decomposição dos parâmetros sonoros tal como mediada pela escrita. E o

---

ao divagar sobre o *modus operandi* do próprio Deus, acaba por descrevê-lo como "inominável", "indizível" e "incompreensível" (o "*einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott*" do *Moses und Aron* de Arnold Schoenberg: "Deus único, eterno, onipresente, invisível e inimaginável", ao mesmo tempo que o impronunciável Pitágoras diante de seus discípulos) e acaba por formular a ideia do *Logos* como propriedade pensante do Demiurgo que preside até mesmo o Um ou a Mônada, princípio gerador de tudo. O *Logos* institui instância ainda anterior à própria Mônada, ainda mais inatingível, e concretiza, pois, um processo de *distanciamento* da própria noção de Deus e, consequentemente, sua máxima abstração (cf. a esse respeito Kahn, 2007, p.129-36). O compositor histórico como que perfaz este itinerário de distanciamento e abstração máximos, tendo como objeto o *som* no lugar do *deus*. [Nota acrescentada em janeiro de 2018 para esta edição].

substantivo composto que se incrusta na figura do compositor mais uma vez se transmuta, em que sua segunda faceta contesta e contrasta com a primeira: o compositor verte-se, aqui, em *compositor-recompositor*.

Um triste episódio

A revolução operada pelas poéticas eletroacústicas não as isenta de se submeterem, elas mesmas, a certa evolução. Ainda que o salto ao abstrato tenha se dado em plena fase do nascimento da música dita "concreta", e que paradoxalmente, em sua vertente serial-eletrônica, a música eletroacústica tenha conhecido certa "instrumentalização" na geração sonora (pela utilização dos aparelhos eletrônicos como fontes sonoras primárias), e ainda que mesmo no seio da música concreta o microfone tenha exercido, com sua função essencialmente passiva, o papel de "instrumento", *bien tempéré*,[6] na captação dos objetos sonoros, é inegável o potencial abstrato que se estabelece com o apogeu da escritura quando das elaborações eletroacústicas, finalmente liberta de seu suporte notacional. Com o que denominei outrora de *apoteose da escritura* (Menezes, 1993, p.58-66; em português: idem, 1996, p.33-7) no contexto da composição eletroacústica, em que a processualidade tipicamente escritural é desvinculada do suporte da escrita e abre mão de toda mediação codificada típica da notação musical, aquele reencontro direto do compositor com o som em estúdio institui o paradoxo da mais alta abstração estar, de algum modo, associada a certa *concretude* do ato compositivo. Por vezes associada à atuação do pintor, a atividade do compositor do novo gênero eletroacústico, fazendo uso daquelas técnicas primordiais que viriam a ser designadas como analógicas, debruçava-se diretamente sobre a *cor* dos sons – seus timbres, aspecto constitutivo dos materiais –, em desenlace energético capaz de transformar o âmago mesmo dos espectros sonoros.

Mas a que evolução assistimos no decurso desses pouco mais de sessenta anos do gênero eletroacústico? Não há fase na história da música em que não se ganhe por um lado e não se perca por outro. Para melhor elucidar o fato

---

6 Assim Pierre Henry intitula sintomaticamente uma de suas obras acusmáticas do primeiro período: *Le microphone bien tempéré* (1950).

mais evidente deste *repro-gresso*, qual seja, o que vai da era analógica à digital, cabe aqui o relato de um acontecimento.

Fim de tarde, exaurido pelo prazeroso trabalho da composição, decidi dar-me o tempo de um café no centro da cidade do Embu das Artes, em cujas cercanias habito, em meio à floresta. Sentando-me à mesa e degustando calmamente um *cappuccino*, observo na mesa à minha frente uma família toda reunida, pai, mãe e casal de jovens filhos, ainda crianças. Ali permaneço por mais de quarenta minutos. Mas o que deveria ser um momento de descanso começa a se transformar numa ebulição mental a contragosto, produto de certo inconformismo social advindo de minhas observações. Estranhei. Durante aqueles quarenta minutos, não ouvi sequer um único vocábulo sair de qualquer uma daquelas quatro bocas à minha frente: a mãe, emburrada como que sem qualquer opção de algum fazer inteligente, pois que desprovida de qualquer aparelho que lhe desse certo alento; o pai, totalmente absorto com seu celular "inteligente"; o mesmo pode-se dizer do que ocorria com cada um de seus dois filhos, cada qual provisionado com seu próprio aparelho. Mas seria mentira afirmar que desconheci ao menos o timbre da voz do chefe da família. Entretanto, não foi aos seus que dirigiu suas poucas palavras. Ao final daquele longo tempo, o pai pede a conta ao garçom, efetua em seguida o pagamento e todos saem, sempre sem qualquer comunicação – verbal, ou mesmo por via de algum olhar (*auris non audivit, nec oculus vidit*) – entre os membros da sagrada família. Não bastasse a melancolia desta situação trágica de total incomunicabilidade, o pai, antes de deixar o recinto, lembra-se de se voltar para trás para certificar-se de que, uma vez pago por aquele consumo, tudo tivesse sido devidamente consumido, e deparando-se, de longe, com o copo ainda pela metade de um suco de frutas que o menino não desejara consumir ao todo, volta rapidamente, sozinho, à mesa e, mesmo sem qualquer necessidade que justificasse o desespero daquele ato, vira goela abaixo o que restara do suco do garoto. Afinal, o consumo teria que ser consumado! Em seguida, sai do recinto, agora um pouco menos triste que antes.

Esse lamentável episódio, que me deixou em profundo estado de inconformismo, quase de revolta, serviu-me, de toda forma, como reviravolta, verdadeira epifania: ali a chave do mistério paradoxal da era moderna, mediada pelos *smartphones* e pelo assombroso volume de informações e de lixo da internet, era como que a mim desvendada. Numa crassa inversão

das longitudes, a internet traz virtualmente a nosso lado distâncias colossais, continentais, ao mesmo tempo em que arremessa a anos-luz de distância aquilo de que nos sentiríamos mais achegados. Sonoriza na surdina laços distantes de relacionamento para emudecer e empalidecer as relações afetivas que mais nos são próximas. E mais uma vez o silêncio vem em socorro de uma pretensa autoridade, na ilusão de se apropriar do mundo. O que se situa muito longe parece aproximar-se radicalmente; mas o que está tão perto, isto fica, efetivamente, muito distante, numa consagração da hipocrisia que preside o que se achou por bem denominar "redes sociais".

Longe de adotarmos aqui qualquer postura maniqueísta, é ululante que uma compreensão dialética das potencialidades digitais revela-se como a estratégia mais inteligente. Constatemo-lo: trazer para perto distâncias abismais é tão evidentemente legítimo e mesmo vantajoso quanto reconhecer a superioridade qualitativa da representação sonora digital em relação ao som analógico, defendido como um fetiche por espíritos saudosistas. Para tanto, contudo, não haveria de se pagar o alto preço da morte dos afetos, e mais, nem tampouco do amortecimento das pulsões pelas quais estes mesmos afetos nos movem, quer seja em relação a nossos amores, quer seja em relação a nossos sons, que amamos igualmente.

O pensamento é analógico

Reconhecer as limitações do analógico não equivale a desconhecer igualmente seus benefícios, e nesse contexto deparamo-nos com outro aspecto deveras problemático da era digital: o risco de uma constante e despropositada fragmentação do conhecimento, operacionalizada pelo recorrente impulso aos *hyperlinks*, em que mal se dá tempo para que se compreenda o objeto do conhecimento com o qual se defronta para, numa frenética sequência de cliques, remeter-se a cada segundo a qualquer outra faceta da informação, numa ilusória pretensão totalizante de conhecimento, mas que na verdade inviabiliza todo e qualquer *aprofundamento* do pensamento e da percepção. Em um certo sentido, o *mouse* converte-se em espécie de batuta, provida de semelhante sensação de ilusória onipotência. Uma batuta, porém, substancialmente piorada, pois enquanto a batuta, justamente por sua qualidade gestual, não abre mão da *continuidade* de seus gestos, o *mouse* verte-se,

na quase ausência de motricidade e com seus intermitentes cliques, em contínuo e ininterrupto estopim de toda fragmentação.

Por mais que o pensamento possa se (re)instrumentalizar com os meios digitais, é evidente que sua essência é de índole analógica. Nenhum *e-book*, por mais prático que seja, poderá, por exemplo, substituir a ausência de luz artificial e a leitura de um livro impresso em um terraço banhado à luz do sol, leitura esta intermediada por advindas e necessárias interrupções (para um café, um cachimbo), num reabastecimento da energia pensante. Os afetos ocorrem em tempo real, pois são incapazes de se autorregularem; já sua reflexão – o pensamento –, fundamentalmente em tempo diferido, estendido, alargado, sujeito a intercepções, interposições, reflexões, suspensões, interpolações de toda ordem. Neste caráter apenas aparentemente fragmentário consagra-se justamente sua essência contínua e estendida. As fragmentações dos *hyperlinks*, em contrapartida, são avessas a essa extensão temporal essencial e imprescindível para que o pensamento crítico possa amadurar.

E na essência deste cogente estiramento do tempo, de índole analógica e investido por seu caráter diferido, é que então lobrigamos o quão aquele reencontro primordial do compositor com o som em estúdio, ainda que não mais intermediado pela escrita nem pelos instrumentos habituais, resgatava certa *corporeidade* tão atuante em tempos remotos, mas que foi paulatinamente extirpada da prática da composição. Havia, naqueles recursos de forte apelo físico que residiam nas manipulações analógicas dos primórdios da música eletroacústica e que atravessariam diversas de suas fases até sua paulatina transição, em fins dos anos 1980, à nova fase digital, certa carga energética que habita – e só a ele – o gesto *concreto*, mesmo que visando à mais pura abstração em plena apoteose da processualidade escritural.

Sob este prisma, o advento das poéticas eletroacústicas, lá em sua primeira fase analógica, acabou por instaurar uma apoteose não apenas da escritura em seu elevado potencial abstrato, mas também daquela almejada objetivação do som, historicamente tão perseguida pelo compositor, na medida em que, resgatando a gestualidade corpórea no controle dos sons, fazia-o em uma condição pela qual estes mesmos sons revelavam-se destituídos e sobretudo desvinculados de sua proveniência física. Assim fazendo-o, a era analógica levava ao apogeu também o gesto instrumental, pois que o controle e os processamentos dar-se-iam não mais na *produção dos sons* propriamente dita, mas antes em nível mais profundo e elevado (e com tal profundidade até

então desconhecida por qualquer prática instrumental): o de suas *constituições morfológicas e espectrais*, na paleta de cores dos sons. Vista a questão sob tal ótica, tratou-se, aí, de instituir – não de inverter, porém – certa *distância* entre causa e efeito, pois é como se tanto objetos sonoros quanto gesto musical tivessem sido resguardados por um longo caminho que acabara por desvincular ambas estas facetas do fato sonoro e compositivo, instituindo entre ambas certo deslocamento, numa quebra da evidente causalidade. Resguardou-se, com isso, todo potencial gesticulatório para, entretanto, exercer o controle mais fino sobre a *materialidade sonora*, em grau até ali jamais entrevisto por qualquer interpretação.

Mas justamente disso abre-se mão, ao menos em grande parte, com a digitalização dos recursos eletroacústicos. A quantos benefícios acedemos com a bem-vinda evolução dos meios digitais, sobre isso não será necessário aqui discorrermos de modo tão alongado. Mas se há evidência das vantagens de tais recursos, o mesmo pode-se dizer do quão perdemos com a era digital, se comparada com aquela força energética dos antigos procedimentos analógicos. Ganha-se em rapidez dos processos, em possibilidades de articulação simultânea e múltipla dos procedimentos, em conhecimento acerca das propriedades dos espectros, em qualidade na captação e reprodução do fato sonoro, bem como na qualidade e praticidade de sua armazenagem, sem falarmos da questão econômica, que democratiza o uso e mesmo abuso dos recursos eletrônicos, mas perde-se, em contrapartida, aquela *aura* que presidia a fisicalidade do gesto analógico, tão essencial e mesmo tipificadora dos aportes historicamente tão convincentes do advento do novo gênero em fins dos anos 1940 e início dos 1950, os quais promoveram a nova música eletroacústica ao peculiar estatuto de emancipação da composição face às limitações da música instrumental.

Outro episódio: um final (?) feliz

A era digital – constatamo-lo – consagra essa dessacralização do gesto corpóreo e de sua energia, entorpecendo a percepção com uma aparência de substancialidade. Tem-se acesso a tudo e corre-se o risco de não se conhecer nada, pois o tempo fracionado do acesso é incompatível com aquele outro, delongado e necessário ao conhecimento. E comete-se em estúdio o mesmo

equívoco que hoje se faz recorrente com a problemática fragmentação do tempo real pelos *hyperlinks*. Mas em vista de suas incontestáveis vantagens, como conciliar seus recursos com aquela fisicalidade tão essencial ao pensamento (re)compositivo que impregnava o trabalho analógico?

Indubitavelmente um aspecto a considerar é a *especulação*, conduzida a seu mais alto grau, sobre os próprios procedimentos digitais, como que resgatando ou procurando, de alguma forma, reconstruir métodos antes vivenciados pelas técnicas analógicas da composição eletroacústica. Em tal processo, não é rara a situação em que se (re)inventam novos procedimentos potencialmente tão "analógicos" quanto os de outrora, só que, agora, levados a cabo, e com ainda maior requinte, com recursos digitais. Tal solução, entretanto, torna-se realista e mesmo factível apenas quando operada por compositores que ainda tiveram o privilégio de vivenciarem esses mesmos procedimentos analógicos (e que souberam, obviamente, tirar proveito em sua devida época daqueles mesmos recursos), demonstrando-se quase inviáveis – salvo esforço incomum, digno apenas de talento excepcional e de muita disciplina, aliás indispensáveis, ambos, ao grande compositor – a compositores das novíssimas gerações, os quais já emergem enquanto tais em plena era digital.

Mas na eleição primária dos elementos em que consiste, logo de partida, toda nova obra, quais sejam: em seus *materiais constitutivos*, seus sons, consiste a outra esperança, esta presente ontem, hoje e sempre, em reconquistar a qualidade musical dos grandes marcos históricos do gênero. E é aqui que cabe o relato de mais um episódio.

Em novembro de 2013, participei como compositor convidado do Festival *L'Espace du Son* de Bruxelas, no qual, além de ter realizado, no dia 22, dois concertos acusmáticos, com a difusão eletroacústica, entre outras peças por mim escolhidas, de três de minhas obras em um portentoso arsenal de cerca de oitenta alto-falantes, pude conviver com velhos amigos do meio eletroacústico internacional, que lá estiveram para prestigiar o evento. Destaco, nesse contexto, dois ilustres e idosos visitantes: Francis Dhomont e François Bayle. Estando no mesmo hotel deste segundo, não foram poucas as conversas entre nós, sempre aprofundadas, sobre diversos aspectos da contemporaneidade e da situação da música eletroacústica na atualidade em meio aos nossos cafés da manhã. E em um deles, queixando-me da letargia tão presente em grande parte dos meus alunos das gerações mais novas, como que

entorpecidas por certa lassidão, por certo marasmo nos processos de composição em estúdio, cuja responsabilidade atribuo em grande parte à aparente comodidade ou facilidade das operações que se realizam com os meios digitais, Bayle manifesta-se a mim enfaticamente solidário e concordante, enaltecendo a relevância fundamental daquela fisicalidade perdida logo na fase inaugural de todo processo composicional em estúdio: *la prise de son*! Insistia no valor incomensurável em continuar a buscar os próprios sons, em saber captá-los – ao invés de se contentar com a cômoda escolha dos materiais em meio aos infindáveis bancos de som que hoje qualquer sistema de armazenagem digital oferece ao (jovem) compositor, que deles pode se servir como que diante de farta mesa de inesgotáveis guloseimas a serem consumidas, entretanto, por um paladar nada aguçado, desmotivado, essencialmente inculto porque essencialmente não especulativo. Saber captar os sons dos modos mais diversos, especular sobre a matéria bruta dos objetos, desvendar os meandros do sonoro: eis a defesa da fisicalidade promulgada por Bayle em meio a um simples café da manhã, de poucas escolhas.

Sábio conselho advindo de um mestre tão tarimbado! Lembrei-me então quando saí à caça dos sons da floresta em que vivo para a composição de *Selva illuminata* (2006), ou da gravação, por diversos ângulos, de um ranger metálico de um velho forno para o início de *Motus in fine velocior – in memoriam Stockhausen* (2008), ou daquele portentoso som do elevador de piano em um teatro de São Paulo, o qual logo despertou meu interesse e que por isso tratei de captar de diversas maneiras, aproveitando-o depois ao início de *Simultrans* (2009-13). Ou ainda, em estúdio, como eu captara os diversos sons, em todas as suas nuances, de *Pulsares* (1998-2000) e *Harmonia das esferas* (2000), quando então trouxe comigo ao estúdio de gravação tipos variados de esferas, distintas em tamanho e constituição, para, munido de diversos microfones, dispostos em diferentes pontos do estúdio mas também à mão, torpedear esfera contra esfera, raspá-las em superfícies diversas, envolvê-las com outros materiais, arremessá-las aos montes por sobre o assoalho como que simulando um *big bang* na emergência de novas galáxias. Ali germinava em potencial todo o universo de uma de minhas mais ricas e complexas realizações nos territórios da música eletroacústica mista (*Pulsares*) ou acusmática (*Harmonia das esferas*)...

A tomada de som, efetivamente, edifica aquele momento inaugural e sagrado da especulação – a mesma que deve persistir nas fases ulteriores da

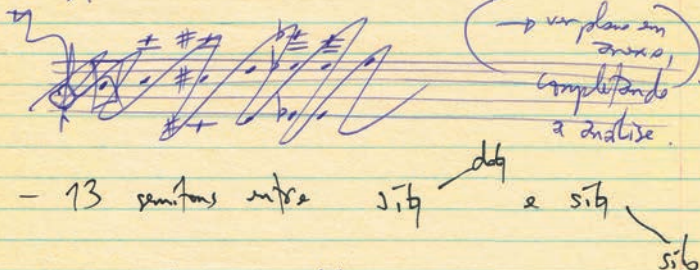
composição digital –, da intuição guiada pelas descobertas no *contato* com os objetos sonoros, do exercício da energia pensante transplantada ao trato dos materiais, ao manuseio da matéria e a certo resgate das afecções que nos atam aos objetos (sonoros) que perseguimos, formas de amor. É desse cultivo inaugural e afetivo que se nutrem as perlaborações instituídas na estruturação de uma obra eletroacústica significativa.

Desta feita – disto tenho convicção – a nova obra eletroacústica, ao mesmo tempo que convalida a emergência e a história do gênero enquanto apogeu do pensamento abstrato da composição – e não abrindo mão de todas as aquisições que as novas tecnologias nos aportam! –, acaba também por legitimar aquele longo e prazeroso percurso secular, estendido como todo bom distanciamento do pensamento crítico, do som do corpo ao corpo do som, que perpassa os séculos da escritura, sem igualmente deixar de inverter outra distância profunda: traz, para bem perto de nós, aquela verve corporal e anímica dos sons vocais de tempos arcaicos, sem que, para tanto, façamos uso de nossos próprios corpos e abramos mão de nossas próprias almas.

Curitiba (PR) / Itapecerica da Serra (SP), janeiro de 2014

"Sequenza VII" (1969)

– si: centro de gravidade;
– referência ao [si] como centro de grav. harmonização da orquestra → o oboé é quem dá o [lá];
– o [si] em vez do lá → Heinz Holliger, mas Liszt tb. ???;
– 13 linhas de 13 seções (coincidência: 13 letras de H-Holliger);
– as seções tendem à compressão do tempo;
– tricotomia dos registros: grave → médio, agudo.
– polarização do [si] e do registro médio pela não-mobilização do si, ao contrário de todas as outras notas, que situam-se em 2 ou 3 oitavas:

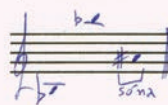
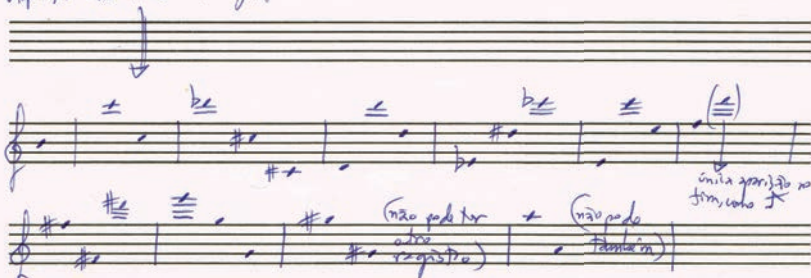
→ ver plano em anexo, completando a análise.

– 13 semitons entre si♮ e si♮

dó♮

sib

– antes do último sistema = fá# e mi, as 2 polarizações além do si, apresentados claramente acima e abaixo do [si].

Análises em manuscrito: ca. 1983 – Luciano Berio: *Sequenza VII*, para oboé.

ordem de aparição dos 12 sons
de oboé:
2m↑ 2m↓
3M↑ 3M↓
disposição das notas nos registros.
(não pode ter outro registro)
(não pode também)
única aparição no fim, como
soma

ANHANGUERA
MELHOR SEMPRE

SEG | TER | QUA | QUI | SEX | SAB | DOM

___/___/___

— fermatas = de 1 no sistema 2
a 13 no último sistema !

- 1º compasso 3º sistema = 13 saltos

- figuras Fibonacci = 3º compasso 2º sistema = 8+5

Gilberto, *persona gratíssima*

O que proponho aqui é um brevíssimo depoimento pessoal, desproporcional ao tamanho da alma sobre a qual versam estas poucas linhas.

A devoção e afeto que sinto por Gilberto Mendes fazem-me sentir como um membro de sua família e de suas trincheiras. Neste pequeno texto, explico ambas as matizes de tal dupla asserção.

Tive o privilégio de conhecer Gilberto quando eu ainda era muito pequeno. Nasci em 1962; Gilberto, em 1922. São, portanto, quarenta anos de diferença etária, quatro gerações, e Gilberto poderia ser meu pai ou mesmo meu avô. Acabou vertendo-se, isto sim, em um "tio", elo mais genérico de parentesco a quem chamamos de costume as pessoas que nos são animicamente tão próximas.

Filho do poeta Florivaldo Menezes, que hoje tem seus 84 anos e que também se tornou um grande amigo de Gilberto, vivi em minha casa, em minha primeira infância e até minha adolescência, memoráveis noitadas de encontros intelectuais, nas quais circulavam, até altas horas da madrugada, personalidades da *intelligentsia* paulista ou atuante em São Paulo, principalmente em torno do núcleo artístico de maior valor e substância cultural entre nós nas esferas do saber erudito: o concretismo. Muitos amigos de meu pai encontravam-se corriqueiramente em bares e, a cada ocasião, na casa de um dos artistas, aos moldes dos famosos encontros intelectuais da Viena ou de Paris de fim do século XIX e início do século XX, e um dos locais desses encontros era justamente minha casa. Pintores ilustres como Alfredo Volpi (cuja casa meu pai visitava frequentemente e em cujo ateliê cheguei a vislumbrá-lo em pleno trabalho de pintura quando eu ainda era uma criança, um privilégio de muito poucos), Hermelindo Fiaminghi, Luiz Sacilotto e

Orlando Marcucci, e poetas concretistas como Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Villari Herrmann, entre outros (como por exemplo Paulo Leminski, que certa vez pernoitou em casa com sua esposa), frequentavam minha casa com assiduidade, cujos debates, às vezes exaltados e sempre permeados de declarações bombásticas e parciais como rezam de (bom) costume as personalidades dos grandes artistas, estendiam-se pelas madrugadas adentro e eram recheados com a presença dos filhos desses criadores, ainda crianças ou adolescentes, num ambiente intelectual e numa convivência de ideias e presenças físicas marcantes de que raramente se tem notícia nos dias de hoje, em que a internet aproxima pessoas que estão distantes de nós ao preço de nos distanciar radicalmente de pessoas que poderiam estar tão próximas. Esses tempos, analógicos, não voltam mais...

E em meio aos músicos, as personalidades de Olivier Toni, Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes estavam sempre ladeando esses encontros, ou fazendo parte deles, efetivamente. Embora menos presentes que os poetas e os pintores, de tempos em tempos as personalidades desses três músicos, sobretudo a de Willy e, em menor medida (por ter sempre morado em Santos), a de Gilberto, marcavam suas atuações em meio às acaloradas discussões estéticas e por vezes ideológicas, o que não dizer pelos seus feitos, muitas vezes fazendo emergir novas obras do entrecruzamento da obra individual desses geniais artistas: poema de um que se baseava no quadro de um outro, e cuja poesia servia de material à composição de um terceiro...

Foi a partir desse convívio que me foi tão caro já em minha infância que, mais tarde, acabei por fazer a III Bienal Internacional da USP nas férias de verão de 1978, aos meus ainda 15 anos, frequentando as classes de harmonia, percepção, análise e composição com pupilos das classes de composição de Willy e de Gilberto, o que teria me permitido meus primeiros contatos profundos e analíticos com teorias da música contemporânea e com a obra de Anton Webern, ainda grande ícone da vanguarda musical àquela época – uma experiência tão marcante quanto as memoráveis vivências da infância e adolescência das quais guardamos lembranças e climas que os tempos não conseguem desmanchar, além de, via de regra, dilatá-las em duração e espaço.

Lembro-me que, à mesma época, cheguei a pegar o ônibus na estação do Jabaquara e descer a serra para, em Santos, ouvir concertos do Madrigal Ars Viva com estreias de obras corais de Gilberto e de Willy (algumas delas

baseadas em poemas visuais de meu pai) em uma das memoráveis edições do Festival Música Nova, criado e animado por Gilberto. Quando hoje comparo aquela minha atitude e esforço, em plena adolescência, com a letargia de muitos de meus alunos, os quais, tendo concertos do Studio PANaroma às suas (ralas) barbas, com a nossa portentosa orquestra de alto-falantes PUTS, sequer se dignificam a estar presentes em pleno Teatro do Instituto de Artes da Unesp, sou assolado por um sentimento de desânimo e, ao mesmo tempo, de inconformismo...

Todas essas inesquecíveis experiências levaram-me a optar pela USP quando da época de meu ingresso na universidade, ainda que, ao final dos anos 1970, tivesse eu sido acometido por forte dúvida se não seria o caso de tentar o ingresso como estudante junto à Unesp, pois lá atuava, na área da composição – e malgrado a forte presença da corrente regressista do nacionalismo musical brasileiro, tão "europeizante" quanto as vanguardas, porém ao contrário dessas essencialmente anacrônico –, o francês Michel Philippot, um dos primeiros músicos a atuar na vertente da *musique concrète*, a mesma que eu, na adolescência, escutava com paixão e arrebatamento ao mesmo tempo em que descobria a *elektronische Musik* e a música de Stockhausen, de Berio e de outros da Escola de Darmstadt (a mesma que frequentaram Gilberto e Willy, tornando-se aqui, ambos, seus porta-vozes), introduzindo tais feitos musicais a meus amigos do movimento de esquerda secundarista quando nos reuníamos em torno da vitrola de meu pai (eu, como músico, era o único, dentre meus irmãos, que tinha permissão para "mexer na vitrola" em sua ausência). A dúvida dissipou-se quando Willy, um pouco pego de surpresa e mesmo em alguma medida abalado quando lhe expus meus conflitos, exerceu certa "pressão" para que eu me tornasse seu aluno na USP, o que, diga-se de passagem, foi a melhor coisa que poderia ter me acontecido! Com Willy aprendi, creio, tudo que sei em termos de composição musical, e se assim afirmo, a despeito do fato de que Gilberto era um dos dois professores da área no Departamento de Música daqueles anos, é porque foi com Willy que efetivamente tive aulas de composição, a maioria em sua casa aos domingos à noite, adentrando as madrugadas de domingo para segunda-feira, em sua cozinha (literal e metaforicamente), abrindo sobre a mesa minhas partituras, vendo seu dedo indicador deslizar sobre o grafite de meus manuscritos, borrando-os ao mesmo tempo em que me apontava problemas que eu fazia emergir e soluções que eu, às vezes ainda delas inconsciente,

encontrava para problemas apontados em aulas anteriores. Uma das experiências mais ricas de minha vida...

Com Gilberto, devo dizer, tive na época um contato bem menor e certamente bem menos assíduo. Certa vez, ressentido, Gilberto virou-se a mim e me disse – decerto com exagero proposital e com certo tom provocativo, para ver minha reação –, dentro de um carro em que viajávamos juntos para algum lugar, que "eu não gostava dele", porque nunca falava que eu tinha sido seu aluno de composição. Mas não podia tê-lo feito, porque de fato não fui. Gilberto não tinha tanta vontade quanto Willy de ser professor de composição. Era mais um interlocutor, um introdutor notável de experiências composicionais, abrindo-nos horizontes diversos e feitos históricos no cenário da Música Nova, mas não se sentindo necessariamente paciente ou à vontade para posicionar-se diante dos problemas de escritura de um jovem aspirante a compositor. Pelo menos comigo, foi assim.

Com o tempo, entretanto, fui aprendendo a ver que as grandes aulas de composição não se restringem ao artesanato da escritura, à sua dimensão estética. Elas se valem, e devem se valer, de uma dimensão ética profundamente enraizada nas opções estéticas do criador em gestação em debate e confronto com as de seus mestres. E, nesse aspecto, o espírito generoso e profundamente humanista de Gilberto foi uma lição inesquecível para minha formação. Como empreendedor na criação e direção do Festival Música Nova, inúmeros compositores tiveram suas primeiras estreias no Brasil (eu, por exemplo), além de terem tido contato não só com a Música Nova em suas mais distintas vertentes, como também com compositores, músicos e *ensembles* de todo o mundo que vinham a seu convite para o Festival. Óbvio está que Gilberto sempre impingiu ao Festival seu recorte estético e refletiu nele suas opções e visões pessoais, da mesma forma como, evidentemente, o Festival serviu para a divulgação sistemática de sua própria música. Mas quem sequer ouse questionar uma atitude como esta é porque jamais fez algo que chegasse a um décimo do que realizou Gilberto, *por todos nós*, em prol da divulgação da Música Nova em seus mais distintos contextos e matizes. É plenamente legítimo atribuir ao que organizamos *nossa* visão de mundo e *nossas* atitudes e "crenças" estéticas, assim como é legítimo e louvável que se promova a própria música, a música de sua própria autoria, desde que nela acreditemos como criadores, desde que a amemos. Gilberto agiu sempre da forma mais lisa e transparente na condução de *seu* Festival e,

assim fazendo, propiciou a incontáveis artistas de várias gerações as inesquecíveis experiências das diversas edições deste que, até muito pouco tempo atrás, era o maior evento do gênero na América Latina, mais precisamente até quando Gilberto decidiu, por sua idade avançada, infelizmente se retirar da condução ativa de seu Festival.

Ao longo de todos esses anos de convívio, aprendi com Gilberto uma das lições mais lindas e substanciais que um jovem pode aprender com um Mestre de seu calibre: que a *autenticidade* de suas motivações estéticas e políticas, por mais que delas se possa, em alguma medida, discordar ou se distanciar, traduz-se como *conditio sine qua non* da própria autenticidade artística, pois só assim se pode exercer a Arte sem comprometimentos espúrios, sem concessões fáceis e *com uma profunda verdade de linguagem e de espírito*, para expressarmo-nos em termos aparentemente vagos e genéricos. Por tal viés, vislumbramos o teor profundamente, radicalmente *humanista* de seu longo percurso e, na esteira do que a humanidade produziu de mais progressista, de seu teor genuinamente *marxiano*. Gilberto é um autêntico *comunista*, no melhor e até mesmo mais ingênuo sentido desta designação: irradiou suas convicções estéticas e ideológicas sempre acreditando no Homem, possibilitando a muitíssimos a manifestação de suas obras ou de suas atuações como artistas, sacudindo e fazendo o meio musical brasileiro acordar para as mais diversas tendências da Música Nova, doando enorme parte de sua energia e de seu precioso tempo à realização de um Festival do qual todos nós nos beneficiaríamos, e o fez generosamente, humanisticamente, *comunisticamente*.

Quando aponto certa "ingenuidade", faço-o em atitude decerto um pouco presunçosa. Um compositor que lhe deve tanto e que é tão mais jovem, como eu, não pode pretender diagnosticar em um Mestre de seu calibre uma ingenuidade à qual eu mesmo estivesse, como comunista que também sou, imune. Faço-o por um viés crítico que me afastara, ideologicamente, tanto de Gilberto quanto de Willy em diversas ocasiões em que discutíamos o papel histórico das esquerdas e, em particular, do stalinismo. Pertencendo a duas gerações (Willy é vinte anos mais novo que Gilberto) de comunistas brasileiros ligados ao PC, ambos nutriram, assim como por exemplo meu pai e mesmo o professor de ambos (tanto de Willy quanto de Gilberto), Olivier Toni, simpatia pela atitudes de Stalin e dos partidos stalinistas, que aqui chegavam como porta-vozes da resistência do pensamento

marxista em meio às atrocidades do fascismo, ainda que pelo viés da falsificação ideológica e histórica que tinha por objetivo a ocultação de suas próprias atrocidades. Poucos dentre os intelectuais entre nós – como por exemplo os gênios de um Mário Pedrosa ou de um Lívio Abramo – tiveram, por volta da metade do século passado, a visão aguda de perceber o quanto Trotsky e o trotskismo, e somente eles, representavam como salvaguarda *autêntica* (para utilizar-me mais uma vez desta figura) do projeto marxista revolucionário. No entanto, é difícil e até mesmo injusto, hoje – quanto mais se conhecermos personalidades como a de Gilberto, que irradia autêntica *bondade* –, infligir certa "culpa" pela adoção de tal ou tal corrente ideológica ou até mesmo partidária, quando as atitudes de toda uma vida apontam para a conclusão contrária, pois esta mesma vida revela-se plena de atitudes de caráter íntegro. A inversão de uma tal situação demonstra-se, porém, como algo pateticamente possível, em que o discurso, de uma aparente lisura marxista inquestionável, revela-se habitado por atitudes genuinamente traiçoeiras ou de caráter dúbio, em uma palavra, por atitudes genuinamente reacionárias.

Assim é que diferenças entre o trotskista que fui – e que, em certa medida, continuo sendo – e o "stalinista" que talvez tenha sido ou, em dada época ou circunstância, se afirmado um Gilberto Mendes acabam quase por se diluir pela e diante da força do potencial *simbólico*, fundamentalmente de esquerda, que se alastra e se expande a partir de suas realizações, sejam elas obras, sejam elas feitos como o radicalmente democrático Festival Música Nova.

É conhecendo o homem que se pode, verdadeiramente, balizar suas reais atitudes e o teor radicalmente humanístico que delas emana, ou que delas deixa de emanar. No caso de Gilberto, esta emanação, humanística, marxiana, é uma feliz evidência.

Talvez pareça apelativo o episódio que quero, aqui, narrar em breves palavras, à guisa de conclusão desta singela homenagem a este meu Mestre, pelo fato em si e por suas bifurcações passadas, presentes e futuras. Mas o faço assim mesmo, como depoimento que quer desvelar um pouco do teor deste espírito único. Em fins de julho de 2000, quando perdi meu irmão aos seus 40 anos (o saudoso poeta Philadelpho Menezes) em um estúpido acidente de carro, Gilberto me ligou. Ele o vira crescer, como a mim, ainda que a certa distância e, claro, sem que tivesse mantido com ele um contato mais estreito, ao contrário do que ocorrera comigo. A meu pai, não teve coragem de telefonar. Anos atrás, eu era criança quando, em companhia de meu pai

e de Willy, recebemos, na casa do cineasta nosso amigo Clemente Portella, a dramática notícia do suicídio de um dos filhos de Gilberto, um dos mais trágicos acontecimentos de sua vida. Lembro-me como hoje do súbito e inesperado sentimento de tragédia e tristeza que assolou a todos nós, pelo fato em si, mas também e sobretudo pela preocupação com Gilberto, e a consternação profunda que acometera seu companheiro de viagem, Willy. Já nesta ocasião de muitos anos depois, quando deste seu telefonema, mal conseguimos nos falar. Evocando aos soluços aquela triste revivência, contra a qual a tragédia daquele momento inexoravelmente o arremessava, choramos juntos, convulsivamente, apenas isso; por vários minutos, minutos que pareciam e ainda parecem hoje, há/a quinze anos de distância, uma eternidade, pela intensa tristeza e comoção, mas também pelo reconforto e aconchego daquele seu gesto, cujo amparo refletia, profundamente, um teor emotivo e humano como o amor que sentimos e compartilhamos pela Música... Pois chora-se, ao menos daquela maneira, apenas com quem verdadeiramente se ama.

Não apenas tenho a reconhecer e enaltecer publicamente o grande valor desta Alma, mas sobretudo a agradecer a ela por tudo o que nos continua, ainda hoje, a proporcionar e a ensinar, como Músico (e isto já bastaria...), mas também, e talvez sobretudo (porque isto já bastaria!), como Homem: Gilberto, *persona gratíssima*!

2015
(*in memoriam*, 2016)

Sinfonia de Berio.

Kontakte de Stockhausen.

Studie II de Stockhausen.

U. E. 12466LW
18

FRASESDEFEITO

? s o s p a l o c s ó p a

! s o d a r g e t n i s e d

síapmuedoãçacudeaetrofsiameaiseugrubaadipútsesonemotnauq
ralupopacisúmausedlepaporonem

ralupopacisúmrezafrohlemé
saursalepsaossepsaodnatamriaseuqod

tenho um enorme respeito, reverência mesmo, pelos mais velhos...

...pelo Mestre Schoenberg, com seus 142 anos...

pelo Senhor Mahler, de 156 anos...

pelo senhorzinho Brahms, velhinho de 183 anos...

pelo jovem Mozart, com seus 250 aninhos...

pelo Matusalém Monteverdi, com seus 449 anos...

Repetições

Odisseia eletroacústica (entrevista a Humberto Pereira da Silva)

Humberto Pereira da Silva (HPS): O conceito de música maximalista, que serve de título ao seu novo livro, foi criado em 1983, no Masp, em um programa de concerto com suas obras. Esse conceito se aplica exclusivamente à música eletroacústica ou pode-se estendê-lo inclusive para composições que se situam no âmbito do tonalismo?

Flo Menezes (FM): De modo algum o conceito relativo a *maximalismo* restringe-se ao universo eletroacústico. Aliás, quando o introduzi, em 1983, nem enveredava ainda pela odisseia eletroacústica, o que veio a se concretizar apenas a partir de 1985. O maximalismo refere-se a toda e qualquer escuta da complexidade, a uma condição labiríntica ou, para falarmos com Luciano Berio (e com o poeta Edoardo Sanguineti, um de seus colaboradores), "laboríntica" da escuta. A um labirinto decorrente de duro "labor" e no qual, como quer Pierre Boulez, possamos nos perder.

Picasso dizia que preferia primeiro achar para depois procurar. Mas para "achar", é preciso se perder. Desatar as amarras das convenções e forçar a percepção sonora como os músculos em um exercício rotineiro em uma academia de ginástica! Com a diferença de que, ao exercitar por demais os músculos, tem-se a tendência a uma diminuição da massa cerebral, enquanto o exercício contínuo e sistemático de uma escuta complexa faz com que dilatemos nosso cérebro (se não física, ao menos intelectual e psiquicamente), e quem sabe possamos ter nosso cérebro, um dia, pesando os cerca de quatro quilos que pesava o cérebro de Trotsky, como bem relatou Isaac Deutscher em sua extraordinária biografia sobre o maior dos políticos do século XX.

Em suma: toda obra fenomenologicamente complexa implica maximalismo, e isto se estende – como aliás deixo claro no prefácio de *Música maximalista* – a um Liszt, a um Monteverdi, enfim, a todos aqueles que, em seus respectivos tempos, constituíram a vanguarda mais autêntica da composição.

HPS: No livro você faz referência aos termos *música radical* e *música especulativa*. Esses termos deixam às vezes a sensação de que se opõem à música tonal: anterior, portanto, às inovações introduzidas por Schoenberg. Eu gostaria que você falasse sobre eles.

FM: A tonalidade imperou por alguns séculos por constituir, ao longo da história, a mais perfeita sistematização das hierarquias harmônicas de que o homem foi capaz.

Opor-se ao tonalismo seria uma idiotice. Maravilhar-se com ele no dia a dia, revisitando os mestres do passado, é algo imprescindível a todo Músico com *m* maiúsculo. Mas igualmente limitada é a visão de que um sistema harmônico – ou qualquer "sistema" que seja, no terreno estético – tenha que exercer suas funções até seu completo esgotamento para que dê lugar a algum outro tipo de sistematização enquanto proposta que se instaura de modo propulsor para novos caminhos da linguagem musical.

Mesmo porque será difícil dizer que algo possa, de fato, esgotar-se por completo, e o "giro em falso" institui-se como uma condição tipicamente humana (haja vista o que ocorre, se transplantarmos a questão ao âmbito econômico e político, com o capitalismo e sua quase permanente agonia).

Determinadas condições históricas, das quais se originam proposições tão inevitáveis quanto necessárias, acabam por gerar consequências especulativas que enveredam por outros caminhos (ou até mesmo descaminhos), mesmo que as portas dos sistemas anteriores insistam em permanecer abertas, principalmente para espíritos menos arrojados e mais conservadores.

Nesse sentido, a mais instigante composição é aquela que é, em essência, especulativa. Disso tinham consciência mestres do passado remoto, de Jean de Muris na Idade Média à Renascença de Gioseffo Zarlino, isto sem falarmos de compositores mais próximos de nossa época, como Igor Stravinsky.

HPS: Você defende à identificação entre ética e estética, sustentada pelo filósofo Ludwig Wittgenstein. E com espírito wittgensteiniano sentencia:

"A música é uma matemática dos afetos". Mas dos afetos – como da matemática –, Wittgenstein pondera que se trata do indizível. Você crê, à maneira de Wittgenstein, que o valor da música se pode mostrar, mas não se pode falar?

FM: Talvez nesse ponto eu não seja assim tão wittgensteiniano quanto você diz. Pois, se o afeto fosse indizível, o que seria da psicanálise? Pode-se argumentar que, ao falar, em um divã, do afeto, não se fala *o* afeto, mas apenas *sobre* ele. Mas "falar sobre" é *refletir o sentido* (em seu amplo "sentido": o que se sente e os seus significados).

Refletir na instância da elaboração psíquica, no nível consciente das articulações semânticas. Creio, assim, que o gosto é uma das coisas que mais se discute, e sobre a qual, aliás, mais se *deve* discutir. A música, aí, desempenha um papel especial: espraia-se da intuição à razão "pura", e institui campo fértil para que os afetos sejam elaborados.

É nesse contexto que a música pode ser resumida a uma *matemática dos afetos*: afecções calculadas, compostas, dimensionados como discurso do tempo. Como uma espécie de "matemática", suas fórmulas são sempre aparentemente elementares, mas o significado e o afeto que cada componente das formulações musicais carrega fazem dessa matemática algo supremo.

E nessa perspectiva arrisco-me a outra sentença, exposta no livro: a música é, por isso, o mais sublime exercício de abstração e, como tal, a mais difícil das artes. Torna-se presa fácil dos humanos pelo seu apelo aos sentimentos, mesmo que tais sentimentos não sejam verbalizáveis de modo inequívoco, mas, no que diz respeito a seu pleno entendimento, demonstra-se quase inatingível aos humanos que não enveredem pela sua própria e intrincada *tecnicidade*.

Entender de fato a música só se torna possível, então, com o domínio dos aspectos técnicos da composição, algo a que poucos, nas sociedades atuais, terão ou desejarão ter acesso. A música é, assim, uma espécie de "maçonaria". Adentra-se seu templo apenas nas condições da irmandade, de uma irmandade com a linguagem histórica da música, imbuída de tecnicidade.

O entendimento da música não admite o supérfluo. No nível da superficialidade, ela torna-se objeto de consumo obrigatório das sociedades capitalistas em suas instâncias utilitárias: do fundo sonoro dos supermercados às salas de espera dos médicos. Isto tudo quando depararíamos em tais circunstâncias, com muito maior prazer, com o silêncio ou, para sermos mais

precisos, com a escuta dos eventos do mundo, tão interessantes e tão negligenciados em face do massacre auditivo a que nos sujeitamos. É nesse contexto que a assertiva de John Cage adquire valor: "Se você quer ouvir uma boa música, deite no chão e escute o mundo a seu redor".

HPS: Lembro mais uma das afirmações enigmáticas de Wittgenstein: "Em Brahms já ouço o barulho da máquina". Wittgenstein era refratário às inovações atonais propostas por Schoenberg. Ele via os caminhos tomados pela música atonal como sinal de decadência. Como você vê a pressuposição de que a presença da máquina sinaliza a decadência da cultura?

FM: Negar o interesse dos sons industriais é tão decadente quanto a pressuposta decadência da cultura pelo viés da inserção das máquinas em nosso dia a dia. O que declina não são os novos meios, mas os velhos fins. Se mudarmos os fins, os meios podem ser potencializados, isto sem falarmos que os próprios meios podem servir como agentes de tal mutação.

De toda forma, no tocante aos sons é preciso ser tão perspicaz quanto o gume duplo de uma faca com a qual não se sabe bem o que cortar: os sons podem portar um interesse espectral em si, mas nada serão se não estiverem contextualizados de modo consistente em uma obra musical, nos substratos de suas estruturas, em sua arquitetura.

HPS: Em *Música maximalista* você se mostra por demais radical em relação às estéticas diluidoras voltadas ao mercado: "Nutro profunda desconfiança de posturas pseudopopulares e ao mesmo tempo pseudoeruditas que atuam num hibridismo tipicamente diluidor". Trata-se de um mundo com valores e formas de expressão artística para as quais o sentido da palavra "música" seja esvaziado?

FM: Não há postura que seja radical "por demais". Ou se é radical, ou não se atinge a raiz das coisas, como bem dizia o bom e velho Marx. Confunde-se, infelizmente, radicalismo com dogmatismo ou, pior, com sectarismo. A radicalização implica atingir o viés do alimento: a raiz. É dela que se nutrem os frutos.

O problema esbarra na *autenticidade* das atitudes estéticas, e a autenticidade se mede pelas condições dadas a tal ou tal exercício de um saber

artístico. Se se tem acesso a certos tipos de informação (leia-se aqui: articulações sígnicas), deve-se exigir, então, certo grau mínimo de responsabilidade. Costumo "reduzir" a tipificação artística poundiana nos três tipos mais essenciais, aplicáveis ao fazer musical: mestria, invenção e diluição revelam-se, aí, como as três atitudes possíveis, e destas apenas as duas primeiras adquirem valor estético e autenticidade.

A diluição resume-se a um afrontamento superficial com os meandros da linguagem da composição. Algo, para mim, inadmissível, pois admitir a diluição seria o mesmo que pedir à secretária de um dentista que aumente o volume do rádio na sala de espera do consultório, ao invés de desligá-lo e ouvirmos o "silêncio".

HPS: No artigo "Música eletroacústica: eu não me canso de falar", você afirma que "será óbvio reconhecer que tanto um Gil quanto um Caetano são absolutos gênios da música popular". Que valor você vê na música popular urbana? Em matéria de criação musical, como a palavra gênio pesa em suas considerações?

FM: O essencial dessas minhas colocações não reside na palavra "gênios", mas antes nas palavras que localizam a suposta genialidade como pertencente a tal ou tal esfera de atuação musical. *Dentro* de certos parâmetros, há de se admitir que certos criadores ultrapassam as medidas mais convencionais e arriscam uma mais profunda elaboração da invenção, mas no mesmo texto afirmo que "duvido em essência que a genialidade em arte não passe igualmente pela opção quanto ao próprio âmbito de atuação linguística do artista".

Lendo o texto como um todo, percebe-se que acabo por relativizar o conceito de genialidade, atribuindo maior relevância, em primeiríssima instância, à esfera de atuação do próprio artista. E nesse sentido, prefiro dizer que, ao invés de Caetano ou Gil, são gênios Schoenberg, Stockhausen, Berio. Estes sim superaram todos os entraves, radicalizaram seus fazeres, e inventaram genuinamente.

Jamais procuro escutar a música popular urbana, e isto dá a perfeita medida ao valor que dou a ela. Quando sou forçado a escutá-la, lamento a perda de tempo. Para descansar, prefiro assistir a uma boa partida do Palmeiras ou ao milésimo gol do Romário, mas para exercer a música – ouvindo-a ou fazendo-a –, não admito submeter minha escuta a propostas não radicais.

As diferenças, importantes, ficam "restritas" às especulações da chamada música contemporânea: de Ferneyhough a Xenakis, de Ligeti a Stockhausen, de Boulez a Manoury, Jonty Harrison, Gilles Gobeil, Henri Pousseur e tantos outros nomes desconhecidos pelas "massas" da classe média que promovem e preferem os DJs aos genuínos criadores daquilo que, erroneamente, se designa hoje por "música eletrônica".

HPS: "Quanto mais o país (Brasil) tiver alfabetização musical e cultura, tanto menor será o papel da música popular em geral". Por essa afirmação, os antropólogos de plantão cairiam de pau em você, pois parece pensar nos moldes da cultura europeia. Gostaria que falasse sobre o que é a cultura para você. A cruzada por uma educação musical por aqui não seria uma cruzada "fora do lugar"?

FM: Em primeiro lugar, prefiro os antropófagos aos antropólogos de plantão. Em segundo, é preciso proferir em alto e bom tom sentenças que desafiem os dogmas institucionalizados: nenhuma música é eterna, e a música popular sofrerá, tanto quanto qualquer outra, as ações do tempo e as consequências das mutações sociais. Se se galgarem os passos de uma maior educação musical, é óbvio que a erudição se fará mais presente. Os fazeres se aprimoram, ainda que certos rituais possam permanecer quase intactos.

Enquanto rituais, preservarão seus potenciais de contaminação e irradiação psíquicas. Não há qualquer ilegitimidade nisso. Mas é inevitável que a música, em uma sociedade mais informada e justa, se desenvolva para muito além das circunstâncias ritualísticas de uma roda de samba, por mais contagiante e autêntica que esta possa ser e de fato seja. Em terceiro lugar, penso a cultura como condição utópica. Ou seja, literalmente, como condição não localizável (u-topia).

Não me alinho, nessa perspectiva, à música "europeia", mesmo porque o que valorizo da Europa, o faço para além de suas fronteiras, curtindo-a no meu atual *habitat*, seja onde for. Não há fronteiras para o saber humano, e aquilo que se designa como "europeu" é, na verdade, produto do mundo, tanto quanto o que aqui se produz de radical. Nesse sentido, toda cruzada situa-se "fora do lugar", porque instituir um lugar é aprisioná-la, e sou partidário e propositor primeiro (e único, até aqui) da cidadania *post-mortem*: é ao cadáver que se deveria, caso realmente necessário, dar um passaporte, não a um bebê recém-nascido.

HPS: Em relação ao Brasil, chama-me a atenção teu antinacionalismo: "É preciso admitir que o nacionalismo musical foi e continua sendo o grande responsável pelo atraso musical que vivemos no Brasil". Seria descabido falar em nacionalismo quando se pensa na música germânica (lembro principalmente de Wagner), na russa (lembro de Mussorgsky), na polonesa, na húngara?

FM: Por princípio, todo nacionalismo beira o caquético. Mas o nacionalismo brasileiro, além desse seu aspecto conservador, apresenta-se como anacrônico, condizente com a ditadura de Vargas. Entre nós, representou e, nas pobres almas penosas que persistem em coabitar certos corpos vivos, ainda representa o que há de mais avesso ao Novo. E, como dizia Freud numa sábia frase que cito em minha obra *labORAtorio*: "Apenas o Novo pode constituir a condição do prazer".

Por mais que tal asserção refira-se à curiosidade sexual e implique quase sempre perversão, é de fato pervertendo o velho – a partir da pressuposição essencial de que se conheça e se ame o Velho – que se atinge o orgasmo novo, ou o orgasmo de novo.

No mais, o fato de eu criticar enfaticamente o nacionalismo brasileiro não significa que eu deixe de tecer críticas ao autoritarismo de verve, por exemplo, wagneriana, autor de grande potencialidade musical, mas de inquestionável prepotência. Em arte, ser pretensioso é tão essencial quanto possuir dotes naturais, mas presunção e prepotência são adjetivos que abomino.

Não há como confundir pretensão (necessária ao criador de calibre) com presunção (sinal de ignorância crônica e de estupidez de pseudocriadores). À presunção e à prepotência alia-se o conservadorismo, quando devemos, isto sim, transgredir, ou melhor ainda, *trans-gressar*. É no *transgresso* – um progresso quântico, arborescente, polivalente – que reside a força da invenção em arte.

HPS: Você acentua que se deva superar a ideia de um "público", pois esta ideia se conforma aos imperativos da indústria cultural. Mas, nesse jogo que opõe criador e apreciador de uma obra musical, como fica a questão do gosto? Você está mais próximo de Hegel, para qual "o gosto não vai além dos pormenores, a fim de que estes concordem com o sentimento, e repele a profundidade da impressão que o todo possa produzir", ou de Kant, que

entende que "sem pensar na universalidade do juízo de gosto ninguém teria ideia de usar essa expressão"?

FM: Demócrito bem dizia: "A verdade acha-se na profundidade". Portanto, não creio que o gosto deva se instaurar em patamares meramente superficiais, nem acho que ele não deva ser discutido e, dentro de tal perspectiva, que deixe de se fundamentar conceitualmente.

Ainda que nossos sabores sejam em grande parte determinados pelas condições culturais às quais devemos nossa história pessoal, possuímos um cérebro, ou seja, uma massa pensante que pode e deve refletir, elaborar e, se preciso, até mesmo interferir no gosto ao qual nos habituamos. Isto porque, ainda que produto da cultura, o gosto assemelha-se, na verdade, a todo resíduo de passado.

Retomo, aqui, Roland Barthes em sua magnífica definição de *cultura*: "É tudo em nós, exceto nosso presente". No presente reserva-se o direito da interferência, da mudança de percurso, do desvio, e nessa possível relativização retrabalhamos os gostos e questionamos sua sedimentação. E, se Merleau-Ponty bem disse que "a verdade é um outro nome da sedimentação", será nessa perspectiva de profundidade que levantamos o pó de cada sedimento para podermos, alérgicos a todo resíduo, espirrar e chacoalhar nossas ideias e hábitos.

HPS: No artigo "A estonteante velocidade da música maximalista – música e física: elos e paralelos", você faz interessantes aproximações entre música e física; em particular com as teorias das supercordas. Fica-se, no entanto, com a impressão de que apenas na música maximalista se pode pensar em elos com a teoria das supercordas. É isso mesmo que se deve deduzir?

FM: Os elos e paralelos entre a música e as matemáticas são válidos para a linguagem musical considerada genericamente, e é a tomada de consciência, por parte do compositor, de tais correlações que poderá aguçar mais ou menos tais imbricações no seio da própria obra musical. Mas, em contrapartida a essa correspondência quase óbvia, apenas numa música suficientemente complexa, na qual níveis de simultaneidade dos materiais constituam o emaranhado sonoro a ser percebido, é que se tem uma aproximação da música à velocidade da luz, quando então tudo para e o tempo se suprime numa janela hiperextensa de eternidade.

Isso porque, diante do complexo, a percepção tende a diminuir o fluxo da percepção temporal, até anular por completo a percepção e mesmo a lembrança da existência do tempo. Se a luz atinge a eternidade por uma velocidade inumana, a complexidade musical a almeja pelo viés de um *rallentando* perceptivo que abole a noção mesma de tempo e que, fechando o ciclo, acaba por aproximar a música maximalista da velocidade da luz.

A lentificação, aí, iguala-se a uma velocidade estonteante. E assim é que esquecer-se do tempo constitui uma das estratégias mais significativas da arte de compor. Mas, para tanto, é necessário um edifício de muitas facetas, vislumbrando-o de supetão como um aglomerado múltiplo de espaços simultâneos. Em meio a tal labirinto, fazem-se opções. Mas nenhum percurso poderá se circunscrever a um itinerário inequívoco e unilateral. Todo caminho é, em ato e em potência, uma ramificação, mais ou menos vivenciada pela concretude de cada passo.

HPS: Você, ao se referir à tripartição proposta por Ezra Pound, defende que Schoenberg é um caso atípico de criador, pois foi igualmente um grande mestre e inventor, mas também um diluidor. Digno de nota nesses artigos iniciais do livro é a pesquisa vigorosa sobre o acorde de Tristão em "Música especulativa – harmonia especulativa". Você mostra toda a trajetória do arquétipo wagneriano desde Scarlatti até o Op. 19 de Schoenberg. Para a compreensão da música atonal, por que esse acorde se reveste de tanta importância?

FM: O acorde de Tristão reveste-se, efetivamente, de um significado especial em face das condições histórico-musicais em que eclode ao início da ópera wagneriana. Ele acaba por desvendar aspectos estruturais e semânticos que extrapolam sua própria constituição e que podem ser vistos como fenômenos ligados a todas as constituições arquetípicas ou potencialmente arquetípicas da harmonia, independentemente da época em que emergem. Em uma palavra: às *entidades* da harmonia.

Entender os princípios que regem as entidades harmônicas faz com que compreendamos melhor *toda* harmonia, incluindo aí a época tonal. Isso já me era claro desde os idos dos anos 1980, quando concebi meu primeiro livro, *Apoteose de Schoenberg*. Nesse sentido, é impróprio falarmos de "ruptura" com o passado. Ao invés de romper com o passado, os grandes gênios

da história musical sempre preferiram, mesmo que inconscientemente, transgredir o presente.

Dentro de tal perspectiva, Schoenberg se colocava como "evolucionário", e não como revolucionário. Certamente tal asserção calca-se em sua postura politicamente conservadora. Mas a arte constitui um campo flexível em que um conservador pode ser, ao mesmo tempo, um (r)evolucionário. Com ou sem "r", as facetas de mestre e inventor, no caso de Schoenberg, desempenharam papel mais decisivo que sua faceta diluidora e ideologicamente conservadora.

HPS: Você conviveu em graus distintos de profundidade com os principais representantes da geração pós-weberniana – Stockhausen, Boulez, Berio, Pousseur. Quando se considera a criação musical, o que esta geração criou em relação à de Schoenberg, Berg e Webern?

FM: Esses nomes que você cita, e que fazem parte do que chamo de "referências históricas da vanguarda" – ao lado das "referências da vanguarda histórica" (Schoenberg, Berg, Webern) –, edificaram os baluartes mais sólidos da linguagem musical da era pós-weberniana. Cada qual contribuiu, a seu modo, para o desenvolvimento de aspectos fundamentais do fazer contemporâneo, e a eles acresça-se o nome de Cage, que desempenhou um importante papel como exemplo de radical modernidade.

Não houve, no Brasil contemporâneo ao período em que tais compositores foram mais ativos e representantes da linguagem mais atual da composição (sobretudo a partir da década de 1950), criadores de mesmo calibre. É-se forçado, aqui, a venerar Villa-Lobos como um gênio nacional, quando na verdade trata-se de um compositor de talento e autor de algumas obras muito boas, mas igualmente de uma grande quantidade de obras medíocres, cujo número ultrapassa, de longe, os feitos bem-sucedidos.

Se me acusam de defender uma visão "europeia", é porque reconheço nesses mestres a fonte mais rica de recursos musicais para as ramificações que perfazem a atualidade da composição.

Talvez o aspecto que mais nos chame a atenção, procurando resumir drasticamente a questão, seja a extensão da consciência perceptiva, no ato da composição (e consequentemente da escuta da obra), dos mais distintos aspectos da textura sonora: registros, densidades, estruturações polifônicas ou heterofônicas, planos de simultaneidades, concomitância de velocidades

distintas, relativização dos tempos dos eventos sonoros – aspectos que foram elaborados, ao menos parcialmente, pelo serialismo integral dos anos 1950, que possui o grande mérito de haver proporcionado um considerável alargamento dos parâmetros compositivos, a despeito da aversão cega que os nacionalistas nutrem pelo intelectualismo de índole serial.

HPS: Do livro, me ficou impressão fortemente positiva de um compositor que creio aqui no Brasil seja conhecido em círculos bem fechados: Brian Ferneyhough. De algum modo o trabalho dele se aproxima do seu, a ponto de você ponderar que não se pode confundir *maximalismo* com a *nova complexidade* de Brian Ferneyhough. Você poderia traçar as linhas gerais do trabalho desenvolvido por ele?

FM: Tanto a música de um Berio, que dou como exemplo bem-sucedido de música maximalista, quanto a de um Ferneyhough são, cada qual à sua maneira, partidárias da *complexidade*.

Há, no entanto, uma diferença substancial entre a poética de um Berio, um Boulez ou um Pousseur e a obra hipercomplexa de Ferneyhough: a complexidade deste último é essencialmente não fenomenológica. Decorre, em grande parte, de operações combinatórias oriundas de cálculos preocupados com o fenômeno auditivo, mas que dele se distanciam por enveredarem por elaborações pouco factíveis seja com a realidade interpretativa, seja com a capacidade perceptiva das estruturas musicais, por mais dotada que seja, intelectual e musicalmente, uma determinada escuta.

A rigor, Ferneyhough acaba por retomar, em certa medida, o puro intelectualismo do serialismo integral do início dos anos 1950, protagonizado pelo próprio Boulez, Pousseur, Stockhausen e outros.

Mas, enquanto estes superaram a fase aguda do serialismo integral pelas vias de um amadurecimento das propostas a serem elaboradas na composição, sem que abrissem mão das aquisições mais fundamentais do pensamento serial, Ferneyhough resgata a desvinculação direta da elaboração compositiva com o resultado perceptivo, ocasionando um divórcio entre ideia e resultado que muito se assemelha às elucubrações mais desprovidas de sentido musical dos primórdios do serialismo generalizado, com a agravante de que, em meio a tais elaborações hipercomplexas, a teia de Ferneyhough inclui um achatamento deveras problemático da figura do

intérprete, relegado à condição de impotente em face da dificuldade praticamente insuperável de execução de suas partituras.

Como quer que seja, entre as posturas diluidoras e regressivas e as propostas da hipercomplexidade, há de se preferir, indubitavelmente, as proposições de Ferneyhough, mesmo porque nelas se podem entrever aplicações de extremo interesse para a composição, e que, uma vez aliadas a uma fenomenologia da escuta, podem resultar em obras de grande interesse.

Tais são, por exemplo, as diversas ideias, bastante originais, que Ferneyhough nos expõe em alguns de seus textos sobre as configurações rítmicas. Deixemos os sectarismos para os sectários e lancemos mão de recursos que, em nossas mãos, podem resultar em obras de real valor musical.

HPS: De *Apoteose de Schoenberg* à *Música maximalista* temos um percurso de mais de vinte anos. Algumas das ideias e dos temas daquele livro de meados dos anos 1980 são retomados e aprofundados no livro atual. Tanto no plano teórico quanto no de criação, em que momento se encontra o cenário da música atual?

FM: Philippe Manoury, importante compositor francês da atualidade, disse certa vez que a modernidade tem a forma de um arquipélago, não de um continente. E tem, nisso, toda razão. A música nova, hoje, arrisca-se por soluções distintas, às vezes díspares, numa complexa rede de fazeres nem sempre correlatos.

Superamos, de longe, a necessidade de uma constante recorrência a sistemas padronizadores de referência comum, como foi o caso da velha era tonal. A mudança de foco é hoje mais pertinente que a focalização em um único ponto centralizador. Mas, se em meio à contemporaneidade deparamos com uma arborescência de propostas e caminhos muito diversos, de uma coisa tenho convicção: a linguagem musical atual será, na maior parte de suas articulações, elaborações e propostas, associada irrevogavelmente às novas tecnologias, as quais desdobram os instrumentos tradicionais no espaço e ampliam consideravelmente sua gama de ação.

HPS: Você poderia falar do trabalho desenvolvido no Studio PANaroma de Música Eletroacústica? Aproveito para dizer que, talvez contrário aos seus princípios, acho importante divulgar o que se faz no PANaroma.

FM: Não sou de forma alguma contrário à divulgação da música. Muito ao contrário, empreendo desde sempre várias iniciativas que nada mais fizeram que tentar divulgar, do modo mais amplo que me foi possível, o fazer musical contemporâneo, e em especial o eletroacústico, ao maior número possível de pessoas.

É nesse sentido que criei e toco adiante projetos que assumiram um papel difusor de suma relevância até mesmo no cenário internacional, tais como o Concurso Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (Cimesp), a partir de 1995, e a Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo (Bimesp), a partir de 1996.

Isso sem falarmos da série de concertos que o PANaroma já realizou, com mais de cem concertos difundindo repertório nacional e internacional, e da série de CDs e DVDs, que já conta com 12 números. Os livros e minha atuação junto à Unesp reforçam meus intuitos no sentido de uma divulgação da composição eletroacústica e da música nova como um todo.

Não se trata, portanto, de negar o valor de um acesso mais amplo. Trata-se, isto sim, de não se fazer qualquer concessão da linguagem musical para que se atinja um grande número de pessoas, mesmo porque, como sempre frisei, realizar algo que seja efetivamente "de massas", em uma sociedade tardo-capitalista como as nossas, é sinal de corrosão da linguagem e adoção de estratégias diluidoras.

Nosso rio é bem mais fundo, e o mergulho deve ser proporcional à profundidade das águas, sempre mutantes, mas que preservam, de algum modo, o traço irreverente e consequente de toda especulação. Como disse em um de meus textos, parafraseando Heráclito em *Música maximalista* e permitindo-me uma autocitação à guisa de conclusão, a entidade permanece rio, mas a água é sempre outra.

Publicado em 7 de julho de 2007

“Mistérios ainda não são milagres”: diálogo com Ralph Paland

Ralph Paland (RP): Caro Flo, você nasceu em São Paulo em 1962. Talvez você antes de mais nada possa esboçar como se deram sua infância e juventude em meio a uma megapolis como São Paulo.

Flo Menezes (FM): Ninguém consegue ter uma ideia do que é o Brasil sem visitá-lo e vivenciá-lo pessoalmente. São Paulo é, com efeito, uma megapolis quase indescritível. Um pintor genial como Alfredo Volpi, que nasceu na Itália mas passou sua vida inteira em São Paulo e lá criou uma obra extraordinária, a qual se pode colocar no mesmo pedestal da obra de um Paul Klee, é bastante desconhecido na Europa; tampouco se sabe que o movimento vanguardista da poesia concreta teve seus impulsos iniciais em São Paulo, pelas mãos dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari (que faleceu há pouco tempo) – artistas estes que pertenciam ao ciclo de amizade de meu pai Florivaldo Menezes, poeta da moderna poesia visual.

Eu venho de uma típica família intelectual de classe média de São Paulo. Nos anos 1960, era comum crianças como eu começarem a estudar piano aos 5 anos de idade. Mas para além disso, nasci em um meio muito intelectualizado, de modo que minha infância foi impregnada pela presença de importantes poetas, pintores e músicos de São Paulo. Minha mãe, de origem italiana (e à qual devo minha cidadania italiana), começou a tocar violino aos 14 anos de idade – e isto mesmo em meio a uma pequena cidadezinha do interior de Minas Gerais (Jacutinga). Meu pai ouvia – e ainda ouve hoje, aos 82 anos – tudo quanto é música: seu interesse cobria um repertório que vai da música da Idade Média às mais modernas tendências da vanguarda serial, e isso tudo misturado com música popular.

Daí brota já desde muito cedo meu interesse especial, por um lado, pelos segredos assim como pela sabedoria presentes nas obras dos "clássicos", mas também, por outro lado, pelos sons modernos e pelas sacadas experimentais da composição contemporânea: ouvia e reouvia alguns dos LPs de meu pai; por exemplo: foi uma das vivências mais impressionantes para meus ouvidos de criança (creio que tinha uns 6 ou 7 anos) a peça *Visage* de Luciano Berio: percebia essa música como algo extraordinário que me despertava ao mesmo tempo curiosidade e medo! Meu pai usava esta gravação para me acalmar quando eu brigava com meus irmãos ou simplesmente – serelepe e impulsivo como sempre fui – pulava aqui e ali como um peralta. Isso deve ter ocorrido pelos idos de 1968, ou seja, apenas 7 anos após Berio ter realizado essa obra-prima, cujo LP já podia se encontrar na São Paulo daqueles tempos...

Quando tinha 13 ou 14 anos, a música de Schumann, que eu ficava tocando por horas a fio ao piano, desempenhou então um papel decisivo para mim. Lembro-me como se fosse hoje que eu ouvia por diversas vezes seguidas, em êxtase, uma fita cassete com o segundo movimento do *Klavierkonzert*, com aquela sua mágica cantilena ao solo do violoncelo. Ficou claro ali para mim que eu tinha que ser compositor, e se algum dia tive qualquer dúvida quanto a isso, foi devido a minhas leituras de obras da filosofia. Eu começava àquela época a ler sistematicamente filosofia e a conceber pequenos ensaios sobre o que lia: sobre Platão, os pré-socráticos, Voltaire, Locke, filosofia chinesa. E nesse contexto deu-se então a descoberta de Karl Marx, cuja obra, juntamente com a de Schumann, fez com que eu me interessasse sobremaneira pela língua alemã. Comecei então, aos 13 anos de idade, a aprender o alemão e tornei-me o mais jovem estudante da história do Goethe-Institut de São Paulo... Estou convencido de que meu interesse especial pela teoria musical deve-se em grande medida à experiência teórica que desenvolvi desde cedo com a filosofia.

RP: Isso que você descreve, esse idílio intelectual de esquerda entre o piano e as leituras de Marx, entre os afagos de Schumann e as viagens musicais de descobertas à vitrola de seu pai, pode-se muito bem imaginar também em meio à educação europeia daquela época. Em que medida, entretanto, a realidade política daqueles anos influenciou tua juventude e adolescência? Você cresceu, constatemos, em meio à ditadura militar no Brasil, em uma

época em que o milagre brasileiro era caracterizado pela censura e por uma massiva repressão estatal.

FM: Este constitui um dos motivos pelos quais minha orientação política foi à esquerda e continua sendo até hoje: a horrorosa ditadura militar, certamente responsável pela enorme perda de tempo, no Brasil, com relação a seu desenvolvimento social e cultural. Até os dias de hoje temos que viver com as drásticas consequências dessa ditadura reacionária. Fui ativo politicamente já na escola: um pouco mais tarde, filiei-me ao movimento estudantil que se declarava abertamente contra a ditadura e contra o capitalismo. Aos 18 anos, fiz parte dos primeiros militantes e filiados ao Partido dos Trabalhadores (PT), que fui fundado em 1980 e que representava, naquela época, a grande esperança da esquerda brasileira, ainda que este mesmo partido tenha, anos mais tarde, traído seus próprios princípios. Naquele período, o trotskismo deixou marcas profundas em meu pensamento, uma vez que os partidos comunistas (existiam dois, no mínimo) seguiam cegamente, naqueles anos, a orientação política do stalinismo regressista, com todas as suas capitulações diante do capitalismo. Considerava então – e ainda hoje considero – Trotsky como o maior de todos os revolucionários do século XX. Com o auxílio de suas teorias, une-se de maneira crítica o marxismo humanista com as aquisições históricas mais relevantes da cultura burguesa – uma necessidade da qual tinha convicção, aliás, o próprio Marx.

RP: Você compartilha esta tua admiração por Trotsky com muitos intelectuais de tua geração que se definem, mundo afora, como "críticos" ou "de esquerda". Interessa-me saber, entretanto, se, em meio a esta tua admiração pelo teórico brilhante do ponto de vista retórico que foi Trotsky, você nunca se sentiu frustrado – como com relação às ações militares sangrentas e à aniquilação em massa da repressão aos marinheiros de Kronstadt, pelas quais Trotsky fora responsabilizado...

FM: Trata-se evidentemente de um problema mais que complexo. É necessário perguntar-se se este levante não se deu justamente em uma fase em que a Revolução se sentia ameaçada. Reconheço, contudo, que se tratou talvez de um erro de Trotsky – talvez de um erro inevitável –, mas ainda pior foi o erro para o qual chama-nos a atenção Isaac Deutscher em sua trilogia

sobre Trotsky: quando Trotsky teve a possibilidade de eliminar politicamente a figura de Stalin, não o fez; e as consequências disso, conhecemos todos... Ao mesmo tempo, eu via no internacionalismo trotskista uma instância contrária àquele provincianismo que tanto caracteriza os movimentos nacionalistas, e isto também no âmbito na música: nunca me identifiquei com a música de um Villa-Lobos, que aliás estava totalmente de acordo com a ditadura de Getúlio Vargas. Muito ao contrário! Como você pode observar, estabelece-se aqui um elo direto com a obra de Luciano Berio: em peças como *Laborintus II*, *Sinfonia* ou *Coro*, Berio alia constituições sonoras altamente especulativas com uma aguda consciência crítica. O mesmo é válido – ainda que sob um ponto de vista diverso – para a obra de Henri Pousseur, com todo seu humanismo, e desta forma era-me muito simpática a linha de desenvolvimento, àquela época, que apontava para uma estética radical, internacional, e por isso me sentia atraído cada vez mais para a cena da vanguarda europeia. E nela encontravam-se também algumas figuras que não se sentiam absolutamente identificadas com a ideologia marxista, mas que me interessavam igualmente, pois eram responsáveis pela criação de obras realmente extraordinárias: penso aqui, em primeiríssimo, lugar, em Stockhausen. Uma obra como *Trans*, por exemplo, eu via com muita admiração – aliás, também em relação a seu título! Nesse contexto, tornou-se cada vez mais claro para mim que as relações entre arte e ideologia são muito mais complexas e multilaterais do que se pensa normalmente. Deve-se evitar, pois, afirmar uma correlação imediata e indubitável entre obra de arte e ideologia que se valha de princípios dualísticos e dogmáticos.

RP: Pergunto-me, entretanto, se isto também não seria válido com relação à tua abnegação do que chama de "provincianismo". É claro, por um lado, que se pode sempre observar na história da música o perigo do uso composicional de formas e tradições musicais dos folcloristas como uma maneira de fazer com que a música servisse a intenções de cunho nacionalista. Mas, por outro lado, um tal uso pode servir também para que se dê voz àqueles que se sentem justamente usurpados e reprimidos pelos nacionalistas: que se dê voz a uma pluralidade de pequenas culturas regionais que não se deixam facilmente integrar em uma cultura nacional prescrita desde cima.

E visto de um ponto de vista técnico, parece-me que a música que você critica torna-se provinciana sobretudo pelo fato de que ela procura associar

os idiomas folcloristas a uma linguagem musical de mais a mais acadêmica. Além disso, culturas musicais autóctones baseiam-se comumente em princípios de formação e de articulação que se desviam sobremaneira da música culta da Europa central, podendo dar à composição novos impulsos. No passado, alguns compositores assimilaram tais impulsos e os desenvolveram, tais como Modest Mussorgsky, Leoš Janáček, Béla Bartók, Igor Stravinsky e em certa medida também Olivier Messiaen, sem que para tanto tenham se tornado acadêmicos nem provincianos. A partir disso, interessa-me saber se você, em algum momento, tomou como ponto de partida para as próprias composições a união da reivindicação vanguardista com a integração de elementos advindos de tradições musicais brasileiras (ou de outras proveniências).

FM: O grande problema de todo uso de materiais folclóricos consiste no fato de que – como você bem diz – se tem a ilusão de que, por tal atitude, se dá aos povos que criaram de modo coletivo e autêntico tais materiais uma "voz". Mas na verdade não se dá voz a ninguém mais além de a si próprio! A atitude de falar musicalmente em nome de um povo é muito próxima da atitude imperialista e me faz lembrar o discurso europeu em torno da chama *Entwicklungshilfe* ("ajuda ao desenvolvimento"), discurso este que faz transparecer uma estratégia de legitimação da exploração sistemática e global dos países periféricos e tidos como pertencentes ao "terceiro mundo" pelos estados altamente industrializados, uma estratégia suja que se revela ao mesmo tempo como altamente provinciana. Por isso, um tal uso de materiais desse tipo parece legítimo apenas sob a condição de que a matéria sonora desperte, no processo de composição, algum interesse composicional específico. Somente em tais condições pode-se admitir uma tal conexão do material sonoro com traços ideológicos: o primeiro nível – o dos materiais sonoros – não faz qualquer concessão ao segundo nível – o que diz respeito à proveniência do material sonoro. E tão somente quando tal condição é satisfeita é que se pode integrar tais empréstimos de modo "sistemático", enquanto seu aspecto principal, à própria poética, sem que para tanto se torne provinciano ou mesmo reacionário. O exemplo de Bartók – que se mostra justamente como revolucionário – é, nesse sentido, emblemático: existem compositores que possuem tal integridade, mas não conheço nenhum que tenha integridade maior que a de Bartók! Bartók constitui um modelo ao mesmo tempo

de alta especulação composicional e de respeito pelos materiais e suas proveniências dificilmente comparável a qualquer outro exemplo.

Respondendo concretamente à tua questão: eu não excluiria a situação de tomar como empréstimo para minhas composições materiais sonoros de proveniência folclorista, sejam tais materiais provenientes do Brasil ou de qualquer outro lugar, desde que tais materiais me interessassem sonoramente e desde que eu não realizasse, diante de minhas próprias especulações composicionais, qualquer concessão por tal emprego. E da mesma forma como a música de Bartók não é "eslava" apenas porque usou materiais eslavos, e na verdade tampouco é "húngara", mas antes simplesmente *sua* música, minha música também não é "brasileira" ou "europeia" apenas porque sou um compositor brasileiro (ainda que de origem italiana) ou porque, já desde jovem, eu tenha manifestado franco interesse pela Música Nova europeia. E esta é, de modo paradoxal, uma consequência de eu ter crescido numa cidade cosmopolita como São Paulo: quando eu, aos 15 anos e sob efeito da maconha, que tanto fumava nessa idade, passava horas a fio ao piano, lendo as partituras de Brahms, Schubert, Beethoven e de muitos outros – o que contribuiu em muito para que eu tenha uma excelente leitura à primeira vista –, ou quando eu convidava meus amigos, regados a um baseado (cigarro de maconha), para ouvirem em alto e bom som os primeiros LPs de música eletrônica e de música concreta que eu selecionava da discoteca de meu pai, não entendia tais obras como "europeias", mas antes como músicas de todo o mundo, sem qualquer delimitação, sem qualquer cor nacionalista.

E nesse contexto, pude vivenciar uma das mais marcantes experiências de minha vida: no verão de 1978, frequentei a Bienal Internacional de Música da Universidade de São Paulo (USP). Pude então me aprofundar, pela primeira vez, na análise de algumas das partituras de Anton Webern, o que significou para mim uma verdadeira epifania. Os ecos da geração dita pós-weberniana fizeram-se então claramente perceptíveis a mim, sobretudo pela influência de Willy Corrêa de Oliveira, que viria a se tornar meu professor de composição, e que frequentou nos anos 1960 os Cursos de Verão de Darmstadt, estabelecendo fortes vínculos com a música de Boulez, Berio, Stockhausen e sobretudo de Pousseur, e apesar de eu pertencer a uma geração bem posterior, considero-me um privilegiado ao pensar que, ao longo dos próximos anos, acabei por ter contato estreito – ainda que em medidas e momentos diversos – com todos esses grandes mestres.

RP: Mas não somente Webern, como também todos os outros compositores atonais da Escola de Viena parecem ter sido de suma importância para você: várias de tuas obras iniciais, escritas entre 1978 e 1985, reportam-se a obras de Webern, mas também de Berg. E teu primeiro livro, que você acabou de escrever em 1985, tem como título *Apoteose de Schoenberg* (ainda que este título faça ao mesmo tempo referência ao texto *L'apothéose de Rameau* de Henri Pousseur). O que despertou teu interesse naquela época pela música dos vienenses?

FM: É sintomático o fato de que quase não exista um texto sequer do último representante da Era de Ouro dos Cursos de Verão de Darmstadt – refiro-me ao último moicano Boulez – que não cite esta *trias*... A influência de Schoenberg, Berg e Webern pode ser sentida ao longo de todo o século XX, e eu sou, a rigor, um neto da geração pós-weberniana. E se por um lado em minhas primeiras obras há de fato diversas referências a obras de Berg e de Webern e quase nenhuma às de Schoenberg, por outro lado tentei compensar este desequilíbrio ao menos parcialmente com meu lado teórico, mais precisamente com meu primeiro livro, que – como bem diz seu subtítulo – consiste em um tratado sobre as "entidades harmônicas". Entretanto, cresceu em mim ao longo desses anos todos a forte convicção de que Schoenberg forma, ao lado de Stravinsky, o duo de grandes Mestres da primeira metade do século passado. Para mim pessoalmente, a importância desses dois compositores só pode ser igualada, com relação à segunda metade do século XX, à de Berio e de Stockhausen.

Schoenberg foi um visionário absoluto. O que ele fez com a Harmonia ainda está por ser devidamente valorado. Além, por exemplo, de seu pensamento extremamente interessante acerca de uma nova "funcionalidade" da harmonia – o que impregna seu texto genial "*Probleme der Harmonie*" de 1927 –, constitui sua conhecidíssima peça para orquestra *Farben* (a terceira das *Peças para Orquestra* Op. 16 de 1909) um verdadeiro modelo de enorme sabedoria para a composição de uma cor harmônica quase onipresente! Uma obra-chave tal como *Formazioni*, de Berio, que ao longo de seus cerca de 18 minutos gravita praticamente em torno de um único acorde e que por isso (e não apenas por isso) constitui uma das obras orquestrais mais marcantes dos últimos cinquenta anos, seria impensável sem essa sacada de Schoenberg. Aliás, também *Sinfonia* do próprio Berio se baseia neste conceito

fundamental de *coloração acórdica* (*Akkordfärbung*, uma expressão cunhada por Schoenberg quando, em seu diário, procura por um título para a sua terceira peça do Op. 16); nesse sentido, é significativo o que Berio disse a Luca Francesconi sobre aquele acorde inicial de sua *Sinfonia*, que caracteriza todo o primeiro movimento: "ACORDE??? Mas aquilo não é um acorde, é uma COR!!!" (cf. Fracesconi, s. d.)[1]. Com a técnica da coloração acórdica Schoenberg livrou de modo visionário a escuta das amarras da velha tonalidade e de suas relações harmônicas – um processo do qual o próprio Schoenberg talvez não tenha se apercebido em todo o seu potencial àquela época... E isto sem falarmos ainda de sua concepção igualmente visionária em se entender todas as dimensões musicais como um único tecido – uma concepção que Schoenberg formulou uns vinte anos antes de Stockhausen. É assim que ele já fala, em seu texto "*Composition with Twelve Tones (I)*" de 1941, de uma "unidade do espaço musical" ("*unity of musical space*"). Não se trataria aqui de uma pré-formulação do que viria a ser, em Stockhausen, a Teoria da Unidade do Tempo Musical? Quando formulei o título de meu primeiro livro, assim o fiz tendo como pano de fundo algo que se constituía a partir de uma apoteose de Rameau – que Pousseur de maneira brilhante havia concebido por meio de suas *redes harmônicas* (*réseaux harmoniques*) –, mas procurando daí tirar as consequências mais radicais. Minhas referências não deitavam mais raízes em Rameau, mas antes em uma época mais atual: tratava-se, agora, de levar as visões de Schoenberg à apoteose!

RP: Parece-me, entretanto, que há uma diferença fundamental entre Schoenberg e Stockhausen, na medida em que Schoenberg parte do pressuposto de uma separação dos parâmetros musicais das alturas e das durações, enquanto Stockhausen os concebe como fazendo parte de um *continuum*. Por um lado, a unidade para Schoenberg diz respeito apenas à dimensão horizontal e vertical do espaço das alturas, almejando com isso a interconexão da dimensão harmônica com a melódica tendo por base o dodecafonismo; já Stockhausen almeja a unidade desses dois parâmetros distintos, desses dois âmbitos constitutivos que até então eram tido como absolutamente separados – um pensamento que com certeza foi possível por meio de sua experiência essencial como compositor junto ao Estúdio de Música Eletrônica

---

1 *"ACCORDO??? Quello non è un accordo, è un COLORE!!!"*

da WDR de Colônia. Por outro lado, a ideia de Schoenberg de uma melodia de timbres efetivamente ultrapassa a delimitação tradicional das dimensões musicais entre altura e timbre, mas ele mesmo acabou por não desenvolver muito esta ideia. Entretanto, também a própria concepção de Stockhausen de uma incorporação do fator timbre na unidade do tempo musical revelou-se problemática, na medida em que seu conceito de *formante*, que pretendia estabelecer uma relação das constituições rítmicas com os fenômenos tímbricos, tal como desenvolvido em *Gruppen* para três orquestras, permaneceu apenas no domínio metafórico, reportando-se tão somente à organização rítmica e acabando por não ter qualquer consequência quanto ao timbre em sentido próprio, o qual se manteve atado à instrumentação e aos dados físicos do uso dos instrumentos orquestrais.

FM: Teus comentários evocam um problema complexo: em que medida podemos entender processos históricos como sendo determinados pela noção de progresso? O próprio Stockhausen certamente entendia a história como progresso quando enxergava suas próprias inovações – que sob muitos aspectos podem mesmo ser entendidas como "progressivas" – como ponto culminante de todas as "tentativas" precedentes. Lembro-me de uma expressão que Stockhausen usou para mim quando citei o nome de Mozart: "Joguete de crianças!" ("*Kinderspiel!*"). Definitivamente não compartilho esta visão da música do passado; minha concepção do desenvolvimento histórico-musical orienta-se muito mais por uma figura que, paradoxalmente, era tão cara a Stockhausen, e que, a rigor, faz transparecer as contradições de sua visão: na *espiral*. Mesmo que saibamos, pelas vias da antropologia filosófica, que "se existe um domínio fundamental da cultura moderna no qual o progresso se faz rotina", qual seja, "a colaboração entre as ciências exatas e os desenvolvimentos técnico e industrial" (Gehlen, 1978, p. 410), é preciso que se reconheça que, no domínio da cultura, ou seja, no terreno da reflexão e de suas decorrentes invenções, os entrecruzamentos espiralados de distintas camadas de tempo e as revalorações de processos passados constituem a regra. Em minha opinião, não se deve exigir do compositor que extraia de suas próprias invenções todas as possíveis consequências. Se uma dada obra escancara em sua época um Novo consequente, esta mesma obra constituirá sempre ponto de referência para épocas vindouras, e isto mesmo se determinadas consequências de seu potencial inovador sejam tiradas apenas por

compositores da nova geração. E assim é que falaremos hoje e amanhã de Schoenberg da mesma forma como falaremos também de Stockhausen.

RP: O que você entende por "Novo consequente"?

FM: Quero dizer com isso um Novo que seja historicamente referencial ao passado, pois que a música – o pensamento humano *tout court* – é antes de tudo *transtextual*. Berio bem tinha razão quando dizia que uma peça musical é um *Texto*. O princípio da transtextualidade impregna o conjunto da história da cultura. Tirar consequências dos processos do passado não significa, para mim, diminuir o valor das obras passadas ou subestimá-las em comparação com nossas próprias obras, mas antes justamente o contrário: encarar composicionalmente tais obras como pontos de referência (não necessariamente no sentido metalinguístico, tal como por vezes se procurou fazer – e também eu mesmo, em algumas de minhas peças – por meio do uso de citações metalinguísticas), evocando-as sonora, estrutural e formalmente e, por tal via, renovando sua recepção sob pontos de vista distintos.

RP: Se compreendo de forma correta, o conteúdo de uma obra musical não se desdobraria de modo linear e unidimensional, mas antes em um processo que se dá sempre por novas releituras do texto composicional pelas gerações que se sucedem (e que com isso também fazem eventualmente sucumbir outras formas de leitura do passado). Desta maneira é que você veria então todo o potencial da música da Escola de Viena, o qual teria permanecido inacessível não somente aos oponentes da composição serial, como possivelmente também ao próprio Schoenberg – quando por exemplo dizia em relação ao dodecafonismo que a harmonia não estava, em princípio, "à sua disposição".

FM: E nesse contexto retomo um aspecto particularmente inovador na música de Schoenberg que procurei desenvolver de modo consequente na minha própria música, levando-o mesmo às últimas consequências ou – tal como procurei realçar com o título daquele meu livro do qual já falamos – à "apoteose": a onipresença de uma dada *entidade harmônica*. Já em minhas primeiras composições tornou-se claro para mim que as entidades harmônicas representavam, enquanto gérmen estrutural de uma composição, o

resultado mais frutífero da era pós-tonal. E também se tornou claro para mim que eu deveria desenvolver determinadas técnicas ou métodos que revelassem as propriedades de uma dada entidade. Tudo isso acabou por desembocar na invenção dos *módulos cíclicos*. Desde então – desde cerca de 1984 – meu idioma musical, fortemente ligado às frequências, sentiu-se atado de modo sempre especulativo a tais procedimentos. Tal fato confere à minha linguagem musical certa "coesão" e coerência que – ao menos no que diz respeito ao domínio harmônico – não se acha de modo tão fácil em mestres do século passado. As obras de Messiaen e de Pousseur constituem, nesse contexto, algumas das raras exceções.

RP: Entretanto, já desde os anos de 1970 os protagonistas da chamada *musique spectrale* trilharam o caminho de uma inovação do pensamento harmônico pelo uso do som e do timbre. E com isso chegaram – ao menos em minha opinião – a resultados fascinantes no que diz respeito ao uso altamente distintivo e sutil dos microintervalos ou do fortalecimento de uma processualidade formal que tenha por base o nível perceptivo e fenomenológico.

FM: Meu ceticismo em relação à música espectral deve-se ao fato de que o espectralismo – tal como o entendo – baseia-se em uma falsa premissa: os compositores acreditam que se possa, de certa maneira, entender o timbre a partir de "*flashes*" espectrais, cujas constituições efêmeras são então consideradas de modo estático. Entretanto, o timbre, apesar da importância que assume uma estrutura específica de um dado instante momentâneo do som, caracteriza-se muito mais por seu desenvolvimento *morfológico*, ou seja, por seu decurso dinâmico no tempo. E mesmo se algumas das obras espectrais – por exemplo, de Tristan Murail ou de Gérard Grisey – forem interessantes, por meio de suas especulações harmônicas altamente elaboradas e que se despregam substancialmente deste pressuposto enganoso, em grande parte parece-me que o resultado de tal tendência não se afasta muito de uma espécie de "minimalismo inarmônico", de uma música extremamente estática, e que por tal motivo não me interessa muito, na medida em que por detrás de seu novo ilusório desaparecem aquelas referencialidades às quais nos reportávamos.

RP: Tua contra-argumentação acerca de um caráter estático me surpreende, já que os objetos sonoros de Grisey encerram justamente

"processos subjacentes" e abnegam a presentificação do som em favor de um permanente "tornar-se", na forma de permanentes processos de variação; a rigor, as obras de Grisey caracterizam-se – ao menos para meus ouvidos – por constantes direcionalidades evidentes ou, ao contrário, por processos sonoros erosivos; e no nível teórico, em correspondência à prática composicional, este compositor sempre se referiu à elaboração de uma fenomenologia do tempo musical. Já com relação à referencialidade de texturas musicais, posso te compreender melhor. Provavelmente tal renúncia a fazer as próprias obras pertencerem a um tecido de relações estruturais de troca com a história da música (uma renúncia que, aliás, não sinto necessariamente como defeito, mas antes como um dos muitos caminhos possíveis a seguir) tenha que ver com a postura anistórica de cunho "fisicalista" da composição espectral... Mas retomemos tua própria música, com suas elaboradas referencialidades.

Entre as obras que surgiram de 1978 a 1985, encontram-se ao lado das já citadas peças que fazem referência a Schoenberg, Webern e Berg igualmente outras que possivelmente apontem para influências totalmente diversas: reporto-me aqui às obras *Confluências* e *In memoriam Berg-Bartók*, as quais têm como subtítulo a designação "composição e improvisação coletivas", um gênero que não encontramos mais em tuas obras posteriores. Se bem entendo, você deixa em tuas obras posteriores apenas um pequeno espaço para a improvisação e para o aleatório. Nesse sentido, interessa-me saber como as improvisações coletivas e o processo de composição coletiva se dão nessas obras, e se tal atitude, ali, também constituía qualquer reverência estrutural...

FM: O fato de que já em minha juventude me senti muito próximo da música de Henri Pousseur deve-se a uma das mais geniais obras do século XX, a saber: à composição coletiva *Stravinsky au futur – ou l'apothéose d'Orphée*, que fora realizada pelo grupo belga Ensemble Musiques Nouvelles sob a inquestionável liderança de Pousseur, como uma homenagem póstuma a Stravinsky imediatamente após sua morte em 1971. No âmbito da Música Nova, não conheço nada mais lindo que esse trabalho. Meu primeiro contato com esta obra, que deve ter ocorrido mais ou menos em 1982 ou 1983, coincidiu com outra experiência pessoal muito especial: meu professor de composição Willy Corrêa de Oliveira propôs em sua classe que

fizéssemos ao menos uma das peças de *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen. Levei bem a sério as postulações verbais de Stockhausen e fiz, de modo bem consequente, o jejum que propõe de quase quatro dias, isolado do mundo exterior em um quarto e de modo meditativo. Tal experiência provocou em meu corpo efeitos marcantes que se aproximavam das reações que temos quando experimentamos drogas: meus ouvidos ficaram extremamente sensíveis, de modo a perceber de modo intenso os aspectos granulares dos timbres. Graças a este experimento tornei-me irreversivelmente sensível à porosidade dos sons.

Ambos os fatos levaram-se a fundar um ensemble de composição e improvisação coletivas que chamei de Grupo Collecta. O conjunto, entretanto, existiu por muito pouco tempo e acabou realizando apenas os dois trabalhos que você citou, e – devo admitir – claramente sob minha direção. No caso de *In memoriam Berg-Bartók* (sem dúvida a melhor das duas peças), estabeleceu-se na época uma cooperação intensa com o pianista Paulo Álvares: enquanto eu havia concebido todas as improvisações composicionais que se basearam na obra de Berg, Paulo se encarregou de fazer o mesmo com relação à obra de Bartók.

Esses experimentos foram de grande importância para mim e tive convicção do grande valor do trabalho musical coletivo, desde que ancorado em pontos de referência significativos. No caso de *In memoriam Berg-Bartók*, que elabora referências e estabelece relações com as obras dos dois mestres evocados por seu título, conseguimos realizar isso. E mesmo hoje, não excluo a possibilidade de fazer trabalhos assim: nesse contexto, há anos imagino uma obra desse tipo que seja baseada na obra de Berio. Para tanto, seria preciso engajar músicos de grande gabarito, ao que, aliás, fez referência Stockhausen, quando se reportava à improvisação; do contrário, tais experimentos soam de maneira não profissional. No mais, penso que conceitos de improvisação tenham alguma chance apenas se o trabalho se basear em momentos referenciais sólidos e concretos. Senão, a performance de tais peças pode até constituir momentos de grande interesse para aqueles que fazem parte da performance, mas para aqueles que simplesmente as ouvem, tais obras soam de maneira quase insuportável. É o mesmo que se passa com os experimentos com drogas: se você toma parte deles, saca tudo o que está acontecendo (ou ao menos tem a ilusão de que esteja sacando), mas se você mesmo não se drogou, tudo aquilo parece totalmente sem sentido.

RP: Consequentemente, operações musicais que se valham do acaso, tais como John Cage cultivou em sua música para ativar os momentos intencionais da improvisação, não representam para você um caminho viável?

FM: Sempre encarei a composição como a arte da maior elaboração possível de sons e de estruturas. Como compositor, você reivindica o tempo dos ouvintes e dos músicos, e tal postura implica uma grande responsabilidade ética. Apenas sob o mais rigoroso controle do pensamento sobre o material e sobre seu desenvolvimento formal é que o estilo de um compositor pode se revelar de modo genuíno, fazendo emergir inclusive o imponderável. Eleger, entretanto, o acaso como estratégia da composição parece-me simplesmente muito fraco.

RP: Tratar-se-ia de se evitar a própria responsabilidade?

FM: Exato. E a partir disso sou da opinião de que as improvisações acabam por estabelecer processos superficiais e podem funcionar musicalmente bem apenas sob uma precisa condição: como "improvisações dirigidas", em determinados momentos de uma dada obra que não se deixam definir em todos os seus detalhes, mas que, ao contrário, revelam-se mais eficientes se tiverem por base vagas indicações de como devem ser realizados. Berio tinha total razão quanto constatou, em sua entrevista com Rossana Dalmonte, que a composição trabalha com fonemas, enquanto a improvisação, no máximo com sílabas.

RP: Imediatamente após tais experimentos com formas abertas, improvisação e composição coletivas você enveredou, em certa medida, justamente pelo caminho contrário: o da música eletroacústica, na qual o momento performático, a interpretação do texto musical por meio de músicos que atuam na performance em grande parte são eliminados; e ao contrário do que ocorreu com a improvisação, o trabalho com os meios eletroacústicos não constituiu um único episódio, mas impregnou teu processo criativo até hoje. O fato de que justamente nos anos de 1986 a 1990 a música eletroacústica tenha assumido uma posição tão central no teu trabalho certamente tem relação com um fato biográfico fundamental: foi nesses anos que você viveu na Alemanha e atuou junto ao Estúdio de Música Eletrônica da Escola Superior de

Música de Colônia, tendo estudado com Hans Ulrich Humpert. O que despertou interesse em você na música eletroacústica?

FM: Meu interesse pela música eletroacústica remonta à minha juventude, quando descobri os velhos discos da *musique concrète* e da *elektronische Musik* da discoteca de meu pai. Aos meus 13 ou 14 anos, meu pai pôde então me dar um gravador de fita magnética amador com o qual comecei então a fazer alguns experimentos. Talvez o maravilhamento que experimentei com a música eletroacústica seja comparável ao que a geração de Boulez e Stockhausen tenha sentido por Webern, pelo qual, diga-se de passagem mais uma vez, eu também senti. Entretanto, naquela época tinha enorme interesse por tudo que tivesse que ver com uma especulação sonora radical, e foi então que comecei a mexer com grande intensidade com a preparação de meu piano. Gravava então esses experimentos, e mesmo se os procedimentos que me eram acessíveis fossem ainda muito primitivos, não podia ver realmente qualquer zona de limite entre minhas especulações, quer seja ao piano, quer seja com o gravador. Tudo era muito novo para mim, muito motivador.

RP: Aquela troca de meios que se apartava da música instrumental e vocal, a qual acaba sempre por ser grafada de modo abstrato e se atualiza necessariamente pela interpretação, adotando então uma mídia que servia agora a uma concreção sonora e fixada sobre suporte e que constituíra o ponto de partida para Schaeffer e depois para Bayle em direção a uma música acusmática, não desempenhou então um papel assim tão fundamental para você naquele momento?

FM: Claro que sim, apesar de o termo "acusmático" ter me sido totalmente estranho àquela época. Eu ouvia as realizações de *tape* tanto da música concreta quanto da eletrônica com grande interesse e grande amor. A possibilidade de construir os sons em todos os seus detalhes me fascinou. Mas apesar disso, jamais abdiquei também de meu amor pelos instrumentos. Pois que se se ama os sons, não se deve ter qualquer preconceito com relação a qualquer fonte sonora; assim via a questão naquele tempo e ainda assim a vejo hoje.

Tudo isso me incentivou a buscar novos sons igualmente no terreno da música instrumental, e sob este aspecto a obra de Cage pareceu-me também

muito significativa. Como resultado desses experimentos surgiu então em 1980, por assim dizer, meu Opus 1: *Focalizações sobre uma série* para piano preparado. Aliás, a primeira versão desta obra, que jamais foi realizada daquele jeito, exigia a presença de oito pianistas que deveriam tocar dentro do piano. Nas peças que emergiram depois dos experimentos com a improvisação e com a composição coletivas, trabalhei então com sintetizadores, como em *Quarteto para o advento de novos tempos*, de 1985. Pude então realizar minha primeira peça de *tape*: a primeira versão de *PAN: laceramento della parola (omaggio a Trotskij)* (1985), que surgiu inicialmente como *tape* que acompanha a orquestra no último movimento de *PAN* (1985-86) e cuja versão definitiva realizei já no Estúdio de Colônia, na Alemanha, em 1987-88.

Mas a peça que mencionei acima para piano preparado constituiu também uma espécie de embate crítico com a técnica serial: a série, que concebi como foco da composição, jamais é ouvida enquanto tal no decurso da obra. Trata-se muito mais de sua construção, cujo processo considerei indubitavelmente como muito mais essencial do que o seu emprego em si enquanto série. Tudo isso se deveu muito à minha leitura do livro de Boulez *Penser la musique aujourd'hui*, cuja tradução para o português eu mesmo me presenteei no Natal de 1976.

Nesse contexto, podem-se ver claramente duas tendências em meu trabalho: por um lado, meu ceticismo com relação a um alto intelectualismo se como resultado fenomenológico muito pouco há para escutar; por outro lado, minha forte aversão pelo minimalismo que já me parecia pouquíssimo especulativo. Logo então precisei introduzir – mais precisamente em 1983, portanto há bons trinta anos – meu termo de *maximalismo* na cena musical a fim de pontuar claramente minhas ideias composicionais e a fim de que as pessoas pudessem entendê-las.

RP: E com isso surge então um termo que desde sempre acompanhou tuas reflexões acerca da poética musical. Em primeira instância, ele já soa como uma inversão polêmica do termo minimalismo, e me parece que assim ele deva ter sido mesmo pensado como lema de luta contra tendências composicionais que ensejavam uma redução do material e a simplicidade dos processos musicais. Mas evidentemente existiram e existem ainda muitas outras possibilidades de compor algo que não seja minimalista, uma música multicamadas que seja estruturada de modo complexo.

Isto foi já demonstrado por compositores como Stockhausen e Boulez, mas também por Elliott Carter, Bernd Alois Zimmermann, Iannis Xenakis, Helmut Lachenmann, Brian Ferneyhough, ou mesmo por compositores mais jovens, tais como Mark Andre ou Hans Tutschku (apenas para nomear alguns deles); e mesmo na escritura de um Wolfgang Rihm, que por vezes é batizada por jornalistas como pertencendo a uma Nova Simplicidade, temos em parte tudo, menos algo simplório. Em vista disso, interessa-me saber se o termo maximalismo implica em alguma poética concreta da composição musical, para além de seu fator negativo diante do minimalismo. Não é provável que você estivesse aí querendo evocar um postulado superlativo de um "maximalismo" como mero anseio por uma acumulação de todos os possíveis meios musicais, como uma simples gradação quantitativa, ou como uma pura estratégia de uma maior fartura de materiais, estou certo?

FM: É preciso se ter em mente que falei de maximalismo quando tinha ainda 21 anos, ou seja, em uma época na qual sequer havia ainda o termo da Nova Complexidade, ou ao menos na qual ele mal era conhecido – por mim, pelo menos. E, no mais, não cunhei apenas a minha música de maximalista. Ao contrário, já ouvia e analisava naquele tempo obras como as de Berio ou de Stockhausen como exemplos incríveis de um frutífero maximalismo. Façamos, pois, uma precisão com relação a este termo: antes de mais nada, deve-se entender o maximalismo, claro, como oponente da simplicidade – em especial da *minimal music*, uma verdadeira *fast food* da composição. O lema de Pascal que eu usei há pouco tempo atrás nos momentos finais de meu *Retrato falado das paixões* (2007-08) é muito pertinente em relação à vida humana: "nada do que se oferece à alma é simples"[2]. Mais essencial é, contudo, o significado positivo do maximalismo: por um lado, a possibilidade de ouvir uma obra maximalista sempre de novo e a cada escuta descobrir algo de novo; tal condição só se dá pela elaboração múltipla de uma composição; por outro lado, a remissão de referências que só pode se dar por meio de uma elaboração composicional consciente de sua função transtextual. Esse diálogo de uma obra musical com a história – em uma palavra: sua transtextualidade – e essa riqueza que tende a distintas e renovadas "leituras" da composição constituem as características mais pregnantes de uma

2 *"Rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme."*

obra maximalista. O que é decisivo é que a música seja capaz de despertar o interesse do ouvinte curioso e inteligente, e por tal razão uma obra maximalista não deve perder de vista o que podemos chamar de "fenomenologia da escuta"! O prazer deve dar as mãos à mais alta especulação.

RP: Estou certo se deduzir daí que você esteja cutucando determinadas tendências contemporâneas da complexidade na composição?

FM: Está. Um compositor não deve jamais perder a referência daquilo que se ouve. E exatamente por isso entendo como problemática a *New Complexity* de um Ferneyhough ou – para citar outro compositor totalmente distinto e que você também citou – a "*musique concrète instrumentale*" de um Lachenmann, que percebo em parte como uma espécie de minimalismo. Ouço com muito interesse a música desses dois grandes compositores e estudo seus escritos, mas ao mesmo tempo sou bem cético com relação a seus conceitos estéticos – que, claro, devem ser diferenciados entre eles. Acho alguns dos resultados musicais de suas poéticas instigantes e muito bem-sucedidos – como por exemplo *La chute d'Icare* de Ferneyhoug, obra na qual um mesmo perfil se submete a distintas dilatações de tempo, ou como *Schwankungen am Rand*, com sua opulência vigorosa, ou *Tanzsuite mit Deutschlandlied* de Lachenmann em que os intervalos musicais que Lachenmann preserva são picados em texturas dilaceradas de extremo interesse. Mas se por um lado tais atitudes demonstram-se como legítimas em face da estupidez neotonal do minimalismo, elas tendem, por outro lado, a uma tomada de posição sobretudo intelectual que tende a subestimar os aspectos sensíveis da música. No que diz respeito à *New Complexity*, a música transforma-se ali muito mais num objeto a ser lido do que ser ouvido, e não por menos se estabelecem significativos paralelos com o grafismo intrincando de um Piranesi. Em certa medida, ocorre ali uma nova espécie de serialismo, mas cujo parentesco se revela exclusivamente sob o aspecto de uma ausência de percepção auditiva das estruturas de base. O fato de eu considerar uma tal música como legítima explica-se por um comentário de Carl Dahlhaus (1978, p.238) sobre a música serial e que pode muito bem ser empregado com relação à *New Complexity*:

> O fato de que a música serial, a fim de que seja percebida e entendida de modo adequado, reivindique ou ao menos implique como complemento da

> escuta musical a leitura e a análise não constitui nenhum achaque que possa se atribuir a ela ou pelo qual ela possa, em prol de uma boa consciência estética, ser repreendida; seu direito de existência musical é incontestável, mesmo que ela não se resuma a uma pura escuta.

Mas uma tal atitude torna-se problemática se pensarmos que esta dependência implícita da escuta com relação à leitura não encerra mais uma necessidade histórica precisa, mas antes se revela muito mais como um anacronismo sobrevivente; no mais, a leitura das partituras, neste caso, não contribui tanto para que entendamos melhor a música: a maioria dos procedimentos deposita-se em camadas preparatórias do trabalho composicional, e pode-se muito bem criticar uma tal música com os mesmos argumentos com os quais Dahlhaus (ibidem) o fez no mesmo contexto com a música eletroacústica: "Na medida em que ela não se baseia em nenhum texto musical, ela permanece inacessível à leitura e à análise".

RP: Mas a divisão de uma obra musical em uma dimensão auditiva que pode ser bem seguida e uma outra que de algum modo se aparta da primeira e que é decifrável pelo aspecto visual não é nada novo na história musical. Estou pensando aqui em determinados estilos musicais na passagem dos século XIII para o XIV – compositores como Solage, Baude Cordier, Matteo di Perugia ou Mestre Zacharias, que de acordo com a terminologia musicológica do século XX são categorizados como pertencentes à *Ars Subtilior*. Obras tais como a ritmicamente espinhosa balada *Summite carissimi* de Zacharias sempre foram objetos da objeção de que se tratasse de pura música sobre o papel, a qual, sem qualquer cuidado com relação ao resultado sonoro, simplesmente tivesse como escopo estimular ao extremo os limites da notação mensural de então. Não poderia se dizer, a partir daí, que faz parte da essência da música composta existir em distintos níveis mediáticos – enquanto consumpção sonora mas também como texto musical – sem que tais níveis sejam necessariamente congruentes?

FM: É irrefutável que, justamente no caso das melhores obras, "mais sutis", existam ambas as esferas da elaboração: de um lado, aquilo que é fenomenologicamente perceptível; de outro, distintas instâncias da estruturação dos materiais. Mas aí existe um *continuum* entre o imediatamente

audível e as camadas que são apenas inteligíveis por meio de operações altamente intelectivas. Se uma dessas facetas se ausenta, parece-me que a composição não é bem-sucedida...

RP: Os defensores da *New Complexity* pressagiam, porém, a alta exigência da escuta justamente como a especial qualidade estética de uma composição de tipo complexa. Claus-Steffen Mahnkopf (1998, p.270 e ss.), por exemplo, não se cansa de glorificar o "*surplus* aperceptivo" que tanto caracteriza as obras da escola de Ferneyhough; como qualidade estética especial deste tipo de música, ele realça "a 'entristecedora' experiência" do ouvinte em "não poder 'apreender', apesar de sua presença", a complexidade material; a exigência da percepção torna-se assim ponto de partida de uma estética desconstrutivista. E também o maximalismo, se eu te entendo bem, conta com uma complexidade composicional que ultrapassa os limites de um processo simples de recepção, permitindo assim, como você diz, como que a obra "seja sempre escutada de novo". Mas apesar do horizonte de consciência de que se possa sempre recair em novas leituras, dever-se-ia a ele, de modo aparentemente paradoxal, aceder em cada particular tipo de leitura, no ato de escuta, à experiência satisfatória de uma estética do sensível, da coesão, e consequentemente do "prazer"; e é justamente este gozo (e não aquela "'entristecedora' experiência" advinda da frustração parcial da recepção) que deve motivar o ouvinte a sempre novas releituras. Se quisermos falar em termos kantianos, poderíamos dizer que a *New Complexity* é uma estética do Sublime, enquanto o maximalismo é, ao contrário, uma estética do Belo.

FM: Eu não estaria de acordo com uma confrontação tão esquemática quanto esta, em que uma poética maximalista abra mão do direito ao Sublime; mas mesmo assim, você acaba por tocar num ponto essencial: uma música maximalista almeja o Sublime sem renunciar ao Belo! Ambos os aspectos são, para mim, de grande importância. Nesse contexto, desejaria acrescentar aqui que não existe nenhum processo de recepção que seja "simples". Se a complexidade do maximalismo implica novas releituras porque as elaboradas estruturas significantes da obra não se deixam captar por meio de uma única escuta, a riqueza de uma tal música se dá justamente pelo fato de que as relações portadoras de significado não germinam apenas no interior

da música mesma, mas antes na relação entre a composição e o ouvinte. De uma parte, o ouvinte é levado ao encontro do Novo diante da incompletude de sua recepção; de outra parte, a obra é percebida por ele sempre de outra maneira – e isto porque ele mesmo igualmente se transforma quando se depara com a obra em um outro momento de sua vida. Jamais ouvimos a mesma música. Entretanto, o que precisa ocorrer para que se estimule tal reencontro é o sentimento de admiração – um sentimento que adentra o ouvinte tão somente pela janela da Beleza da matéria sonora. Trata-se aí de um efeito "sensível" que mal se deixa explicar, mas que ao mesmo tempo também é determinado pela elaboração intelectual presente na obra. Por tal razão talvez seja sua ocorrência ainda mais complexa do que a elaboração intelectual das camadas estruturais. E sob tal ponto de vista é que considero a música como uma *matemática dos afetos*. É nesse contexto que prego por uma revivência crítica do conceito aristotélico de catarse, tal como Hans Robert Jauss o proclamara certa vez, pois que é preciso que se reconheça que o prazer da matéria constitui mesmo a precondição do ato artístico: "A atitude prazerosa que a arte provoca e possibilita constitui a experiência estética primordial" (Jauss, 1972, p.7)[3]. Na vida concreta, devemos sustentar o princípio blochiano da *Hoffnung* (Esperança) – uma utopia concreta que se finca criticamente da cabeça aos pés; já na arte, vivemos uma *topia* abstrata, e talvez por isso mesmo é que a arte se revele, em face da deformada sociedade burguesa, como uma espécie de *resistência*.

RP: Essa concepção da arte como "resistência" estabelece talvez uma ponte inesperada com a estética de Lachenmann... Precisamente no caso desse compositor, eu faria sem problemas um paralelo direto de teu veredicto acerca de um intelectualismo insensível; manifestando crasso ceticismo diante de um entendimento musical que se dê pelas vias culinárias e que degustem "passagens lindas" – tal como o entendo –, Lachenmann parte não do princípio de uma atitude renegada de uma estética abstrata, mas antes de uma sensibilização da percepção auditiva. E a máxima de Lachenmann da "beleza como aventura da percepção"[4] não me parece mesmo assim tão distanciada da tua formulação acerca de uma "beleza da matéria sonora".

---

3 *"Das genießende Verhalten, das Kunst auslöst und ermöglicht, ist die ästhetische Urerfahrung."*

4 *"Schönheit als Abenteuer der Wahrnehmung."*

FM: O que me parece problemático em Lachenmann é sua estética do ruído *tout court* – ou seja, aquilo que ele batiza de "*musique concrète instrumentale*", pois o que se vivencia com mínimas "entonações" que, no domínio da música instrumental, se ancoram sobretudo no ruído é uma espécie de deslocamento: tais articulações "minimalistas" dos traços sonoros são ouvidas a cada segundo por um compositor que atua na música eletroacústica durante seu trabalho em estúdio; e sob este ponto de vista tal trabalho minucioso quanto aos ínfimos detalhes sonoros não me parece nem especial, nem muito efetivo composicionalmente, uma vez que este tipo de nuance só pode ser de fato percebido no terreno da música instrumental em condições muito particulares – quais sejam, a de uma amplificação dos instrumentos, como aliás bem queria, e de modo sistemático, o último Stockhausen na interpretação de sua música instrumental ao vivo. Sem amplificação tal música permanece circunscrita, no que diz respeito à composição, a um estágio intencional estéril, puramente intelectual. Ainda que tal estratégia composicional se apresente como postura conflituosa quanto ao *status quo* do material musical, que com toda pertinência procura desvelar as contradições do "aparato estético" ("*ästhetischer Apparat*", termo tão caro a Lachenmann), ela acaba por não "funcionar" muito bem. No mínimo, ela se mostra, para mim – e ainda mais se considero a produção de seus epígonos –, muito frustrante – algo semelhante à frustração de ouvir uma obra cuja espacialidade tenha sido cuidadosamente elaborada em oito canais com apenas dois alto-falantes... Aqui então o que se tem como tão "moderno" envelhece rapidamente. E ainda mais problemático em Lachenmann me parece sua decidida abnegação com relação às funções semanticamente carregadas do intervalo: as alturas, quando emergem, assim o fazem enquanto inevitável, perturbante presença. Para mim, contudo, o domínio dos intervalos é aquele no qual transparece o maior potencial transtextual, referencial em música. E a partir daí, uma música instrumental que elabore conscientemente os intervalos pode escancarar as portas de interessantíssimas texturas de ruídos, sem que para tanto perca a dimensão de uma nova Harmonia, cujas consequências necessitam ser investigadas de modo radical. Como compositores, deveríamos estar convencidos da complexidade de um "mero" intervalo de quinta! Tal experiência, repito-a sempre ao escutar a música de Mozart, com a aparente simplicidade de suas maravilhosas constituições, as quais, na verdade, são extremamente complexas! Não basta, pois, pensar e agir de modo complexo. É preciso também que

se busquem a beleza da matéria sonora e suas conotações semânticas! Nesse contexto, lembro-me bem de uma frase mágica de Goethe em suas *Maximen und Reflexionen*: "Mistérios ainda não são milagres"![5]

RP: Você frisou o significado especial que a esfera dos intervalos possui também na Música Nova, mas a hierarquia dos parâmetros da composição – tais como a métrica, os timbres, a espacialidade etc. – sofreu substancial alteração nas últimas décadas, em especial devido à influência da música eletroacústica. Como é possível que você ainda atribua mesmo assim tal dominância do domínio perceptivo das alturas e dos intervalos?

FM: Em meu livro *A acústica musical em palavras e sons*, no qual me impus como tarefa elucidar os principais conceitos da acústica musical conjugando-os com os principais conceitos da composição e, em especial, da música eletroacústica, procurei descrever as principais razões acústicas de uma tal hegemonia: em primeiro lugar, não se deve esquecer que a dimensão das alturas é a que mais resiste ao processo de uma diminuição radical na duração de um som; se encurtarmos um som paulatinamente até que ele dure apenas dez milissegundos, seu timbre logo deixará de ser reconhecido, e logo sua duração também passa a não ser bem percebida, mas sua altura, entretanto, permanece claramente reconhecível. Além disso, existe nas alturas uma hierarquização potencial que não se dá, ao menos de maneira assim tão refinada, em nenhum outro parâmetro sonoro (se é que se pode falar de alguma estrutura hierárquica nos outros parâmetros sonoros). Nesse contexto, o fenômeno da polarização assume extrema importância. O musicólogo francês Edmond Costère, tão mal conhecido, contribuiu de maneira muito pertinente para este assunto.

RP: Tem razão. Parece-me que Costère praticamente não seja conhecido por aqui na Europa, ao menos na Alemanha. Você poderia falar um pouco sobre seu termo de polarização?

FM: Costère falava de uma "sociologia das alturas" ("*sociologie des hauteurs*"). Em seus livros *Lois et styles des harmonies musicales* (1954) e *Mort ou*

5 *"Geheimnisse sind noch keine Wunder."*

transfigurations de l'harmonie (1962), investigou a tendência polarizadora dos intervalos por meio de um cuidadoso exame sobre sua *cardinalidade* (*cardinalité*) ou *potencial cardinal*. Por tal termo, Costère entende a propriedade de um determinado som de se comportar como sendo *polar*, *apolar* ou *neutro* em relação a outros sons em um dado contexto.

RP: Ainda não me é claro. Tal *cardinalidade* de certos sons resulta das propriedades físicas dos intervalos entre eles ou do contexto composicional no qual se encontram?

FM: Ambas as coisas! Com o seu conceito de *cardinalidade*, Costère procurou fundamentar a *polarização* que se dá em contextos harmônicos, ou seja, as tendências naturais que temos em polarizar a percepção de determinadas notas. Curiosamente, pode-se entender e explicar com tal conceito toda a história da música – inclusa aí a harmonia contemporânea de um Schoenberg, Boulez e outros. Mas também no contexto composicional em que se encontram os intervalos este fenômeno da polarização possui grande significado, como por exemplo na orquestração, no dobramento das oitavas ou mesmo com relação às diferenças dinâmicas entre os sons. Tudo isso foi então intensamente explicitado por Costère em seu livro *Mort ou transfigurations de l'harmonie*, introduzido em São Paulo primeiramente pelo regente George Olivier Toni, e depois por seu estudante Willy Corrêa de Oliveira. E na medida em que tal fenômeno representa efetivamente um traço fundamental e permanente dos contextos harmônicos, tal conceito nos discursos teóricos da musicologia paulista desempenha até hoje um papel bem importante. Aliás, foi sobre isso – a polarização dos intervalos – que se deteve minha primeira publicação teórica, que concebi em 1979 com 16 anos de idade e que foi publicada naquele mesmo ano no jornal da poesia concreta *Viva Há Poesia*, intitulado "O que vem a ser o 'sistema de polarização' – a segunda menor *é o átomo do sistema tonal*". Trata-se da primeira publicação brasileira sobre esse assunto.

Mas retornemos ao nosso tema – a hegemonia das alturas. Já falei sobre a resistência das alturas no processo de um radical encurtamento da duração percebida do som e sobre a tendência à polarização. Em terceiro lugar, a percepção das alturas é tão pregnante que se pode perceber a altura fundamental de um som mesmo quando esta se faz ausente do seu espectro. Em quarto

lugar, é preciso que se reconheça que a história dos instrumentos musicais teria sido totalmente impensável sem a prioridade na articulação das alturas. Em quinto lugar, chama-nos a atenção – como bem demonstrou Pierre Schaeffer com seu conceito de *massa* – o fato de que categorizamos instintivamente até mesmo os ruídos de acordo com sua localização de registro nas alturas e tendemos mesmo a identificar intervalos entre os ruídos. E, por último, ritmos e durações – como bem o demonstrou Stockhausen por meio de sua Teoria da Unidade do Tempo Musical – nada mais são que frequências desaceleradas – ainda que tal relação possa ser invertida e descrita de modo contrário...

Mas mesmo independentemente desses aspectos acústicos, não devemos nos esquecer de que ao lado do potencial quase infinito de possíveis relações intervalares na elaboração de novas estruturas um único intervalo já encerra em si virtualmente a evocação de todas as suas formas de aparição anteriores e de seus contextos históricos. Por tal via, a música adquire um irrefutável caráter transtextual. Há pouco mencionei a significação que um simples intervalo de quinta pode evocar no contexto de uma obra; a fim de ilustrar este fato, basta pensarmos no papel desse intervalo no último ato de *Wozzeck*, de Alban Berg... Por tal razão, uma música, e sobretudo uma música instrumental, que renuncie à elaboração das estruturas de intervalo me parece simplesmente muito restritiva e limitada. O único domínio no qual a importância do intervalo é relativizada é precisamente o da composição eletroacústica. Aí se dispõem – ao contrário de na música instrumental – de todos os meios para que se perceba cada ruído, mesmo o mais ínfimo, em todos os seus detalhes. Mas mesmo aí o próprio Pierre Schaeffer constata em seu *Solfège des objets sonores* uma "supremacia das alturas" ("*suprématie des hauteurs*"). De todo modo, interessa-me muito tanto a composição com alturas quanto aquela que centra questão no ruído. Talvez por isso a interação entre instrumentos e eletrônica constitua em meu trabalho um dos aspectos mais frutíferos...

RP: A primeira vez em que você experimentou a conjunção da música instrumental com sons previamente realizados em estúdio foi em tua composição orquestral *PAN*. Estaria eu correto ao afirmar que esta peça constitui uma espécie de ponte entre duas fases distintas da tua obra – por um lado, como ponto culminante das tuas primeiras composições como primeira obra

orquestral, de caráter claramente sinfônico, mas por outro lado como primeira peça que faz uso de sons eletroacústicos previamente realizados, estabelecendo assim o elo com as obras predominantemente eletroacústicas que você viria a realizar durante teus anos de estudo em Colônia?

FM: Com certeza a obra *PAN* pode ser vista como tal elo ou ponte. Trata-se, no mais, também de um primeiro tributo a Gustav Mahler, para quem o mito de Pã desempenhou um papel tão relevante.

RP: Você está se referindo à sua *Terceira sinfonia*, com aquele seu primeiro movimento monumental, o qual Mahler descreveu em um de seus esboços programáticos com o título de "Pã desperta"...

FM: Preciso observar, nesse contexto, que a partitura dessa obra foi uma de minhas primeiras (tenho-a desde 20 de fevereiro de 1978, quando ainda tinha apenas 15 anos).

RP: Ao contrário dessa obra, porém, cujas possíveis implicações programáticas Mahler procurou mais tarde descartar ou ao menos escamotear, você descreve tua obra, aparentemente de modo ingênuo, como "Poema Sinfônico" – um gênero que a maioria dos compositores da Música Nova pós-1950 aparentemente consideraram suspeito. Por qual razão o mito de Pã é tão importante para você? Algo mais deve haver do que a forma daquele deus pastoral com pés de bode... E no entanto, mesmo depois você acaba por dando o nome de *PANaroma* ao teu estúdio eletrônico, cuja expressão deriva, de um lado, do *Finnegans Wake* de James Joyce e, de outro, do livro *Panaroma do Finnegans Wake* dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, duas referências centrais para a poesia concreta brasileira, ao que parece.

FM: *Panaroma* (portanto *pan* + *aroma*) é um inteligente trocadilho de Joyce (1975, p. 143) quando, em seu *Finnegans Wake*, fala de uma "*panaroma of all flores of speech*". Por um lado, que esta frase tenha já muito que ver com minha preocupação, já desde muito cedo, com a expressividade da palavra e de sua pronúncia, é algo mais que evidente! Se substituirmos na frase exatamente a palavra *panaroma* por um outro trocadilho – agora meu mesmo, a saber: *pretexturas* (portanto *pretexto* + *texturas*) – obtém-se então

o título de uma das minhas mais marcantes peças de juventude: *Pretexturas sobre todas as flores da fala* (1984). Por outro lado, a tradução parcial do livro de Joyce pelos inventores da poesia concreta (ao lado do terceiro, Décio Pignatari) representou realmente um fato importante para a *intelligentsia* brasileira; eles se utilizaram precisamente do jogo de palavras de Joyce como título da publicação. Entretanto, há ainda outro aspecto: a palavra "panaroma" soa curiosamente aos meus ouvidos como uma palavra imaginária da língua tupi, que faz parte de uma das maiores etnias indígenas presentes no Brasil antes de sua colonização. Desta feita, encrosta-se dentro do nome do Studio PANaroma – que eu, aliás, cunhei como sendo meu estúdio privado já em 1991 na Itália, antes mesmo de fundá-lo como instituição oficial da Universidade Estadual Paulista (Unesp) em 1994 – certa ironia: apesar de eu ser visto no Brasil como um opositor das tendências nacionalistas e como baluarte da vanguarda, meu estúdio experimental parece trazer em seu título um vocábulo da língua tupi que, a rigor, se reporta muito mais à obra emblemática e vanguardista de Joyce, articulando assim uma referência ao internacionalismo da modernidade...

Para além da referência a Joyce, minha forte identificação com o mito de Pã desempenha um papel importante na obra *PAN*: Pã é um apaixonado que de tempos em tempos se rebela contra as injustiças e revela, com isso, uma cisão em seu caráter: por um lado, amoroso; por outro, impulsivo. E tal cisão, que tanto nos faz lembrar a dialética schumanniana entre Eusebius e Florestan, influenciou fortemente minha poética e, devo admitir, meu próprio caráter. Mas Pã é também o mito da totalidade, da visão global, do desvelamento da verdade; Pã confronta-se com essa verdade e contra ela se rebela, se necessário, mesmo quando sua atitude faz despertar em outros aquele *terror pânico* que nada mais significa do que a paúra diante da verdade.

RP: Mas retornemos à música propriamente dita. Em que medida *PAN* é uma obra-chave do ponto de vista composicional?

FM: Em primeiro lugar, por constituir esta ponte para minhas primeiras realizações de música eletroacústica em Colônia. Mas o principal aspecto desta obra reside na especulação bastante elaborada com os intervalos que me levou a uma forte aproximação com relação à obra e ao pensamento de Henri Pousseur. Nesse aspecto, uma outra peça, ainda anterior a *PAN*,

desempenhou um papel essencial: *TransFormantes* (mais tarde renomeada *TransFormantes I*). Nas peças daqueles anos, comecei a descobrir o potencial maravilhoso das entidades harmônicas; tornou-se então claro para mim que em nenhum outro parâmetro da composição existia uma acumulação histórica tão múltipla de elementos portadores de significado quanto com o parâmetro das alturas. Mas há ainda um outro aspecto de *PAN* que se revela como especialmente significativo para meus trabalhos posteriores: a música não mais pertenceria somente ao palco; ao contrário, *toda* a sala de concerto deveria se tornar seu "palco".

RP: Você se reporta aos momentos cênico-teatrais de *PAN*. Com efeito, em *PAN* desaparecem mesmo os limites entre a obra propriamente dita e seu contexto performático: a peça não se inicia com um começo pontual marcante, mas antes parece brotar de modo inesperado aos ouvintes dos momentos preparativos a uma performance orquestral, em meio à afinação dos instrumentos e ao ruído do público. E no decurso da obra a performance é inclusive perturbada pela intervenção de ouvintes "à paisana" que, em dado momento, parecem entrar em conflito entre si. Em que consiste tudo isso?

FM: Quando concluí a composição de *PAN* em 1986, apenas o segundo movimento foi estreado; a primeira execução de todos os seus quatro movimentos ocorreu apenas vinte anos mais tarde, em 4 de junho de 2006, e na ocasião aconteceu uma situação bem desagradável: meu filho mais velho, Murilo, ficou possesso durante a performance quando, em meio ao público, começou a ouvir três ouvintes que pareciam perturbar a execução altamente concentrada da obra de seu pai ao discutirem aos brados entre si. E quando então o regente, em meio a um denso agregado harmônico, interrompe a orquestra e, bravo, volta-se para o público e exige silêncio, meu filho quase "saiu de porrada" com os três atores que perturbavam a paz. Mesmo para o meu filho Murilo não estava claro que aquilo fazia parte da peça! Por sorte meu filho conseguiu se conter, senão eu teria, após a execução da peça, que ter pedido perdão aos meus queridos cantores que se situavam tão disfarçadamente em meio ao público...

Em *PAN*, quis superar todos os limites entre o "musical" e o "não musical"; o que foi composicionalmente constituinte para mim foi, em certa

medida, um manifesto em prol de uma total musicalização do mundo. Os primeiros traços deste pensamento já se encontram em uma de minhas primeiríssimas obras: *Manifesto de um partir* de 1980. Seu título é já em si um jogo de palavras, pois ao invés de um "Manifesto de um partido", trata-se de um manifesto "de um partir"...

RP: Trata-se de irromper em direção ao Novo, ao desconhecido?

FM: Antes de mais nada, em direção a um contágio. Em *Manifesto de um partir* trabalho com três "cantores" que se deixam contagiar pelo efeito social do riso; quando os cantores param de rir, o público presente continua a se arrebentar de tanto rir; a peça não se conclui, pois, quando de sua conclusão, uma vez que salta do palco para a plateia, espalhando-se por todo o teatro. E ainda hoje me coloco a questão: onde se situam as fronteiras entre aquilo que é musical daquilo que não o é? Estou, por exemplo, cada vez mais convencido de que as palavras constituem uma categoria – melhor dizendo: um *gênero* – de música, assim como o quarteto de cordas, a música orquestral, a eletroacústica. Em *PAN* rompo com a barreira entre música e palavras, assim como entre a música, a pré-música e a pós-música. Tudo o que ocorre no palco antes e depois da execução da partitura é incorporado pela própria peça.

Mesmo que nada disso garanta a qualidade composicional, que só pode depender de sua estruturação interna e de sua expressividade, ficou claro para mim naquela época que minha música deveria almejar sua realização em um espaço total. Certamente tal aspecto constitui um dos motivos de meu inquebrantável interesse pela música eletroacústica, cuja essência é uma música do espaço total. A dimensão teatral constitui um aspecto fundamental de minha música. Mas eu não diria que se trata aqui de um "teatro musical"; muito mais pertinente e significativo me parece, nesse contexto, a expressão *música teatral*. Efetivamente, sinto-me também aqui muito mais próximo da obra de um Berio do que da de um Mauricio Kagel. Pois que, em minha opinião, é muito mais interessante uma "*azione musicale*" (uma "ação musical") do que uma inversão do lema barroco, tal como: "*prima il teatro, dopo la musica*".

RP: Gostaria ainda de abordar um último aspecto de *PAN*: seu quarto movimento, conclusivo, *Laceramento della parola (O grande Pan é morto)*, no

qual você expande o som orquestral com a performance de um *tape*, foi posteriormente retrabalhado como a pura obra eletroacústica autônoma *PAN: laceramento della parola (omaggio a Trotskij)*. Se compararmos ambos os títulos, parece que você equiparou o mito pastoral de Pã com Leon Trotsky, o herói político de tua juventude. Por quê?

FM: Mesmo se eu já havia antes esboçado, ainda que de forma quase provisória, a invenção da forma-pronúncia ao final de *Pretexturas sobre todas as flores da fala*, em que o soprano e o clarinetista pronunciam de modo estendido a palavra alemã *Spaß* (prazer), tal procedimento é radicalizado no último movimento de *PAN*, na medida em que a extensão durativa da estrutura da palavra *PAN* constitui a sua forma total: se por um lado a pronúncia corriqueira desta palavra não chega a durar em média um segundo, ela é aqui estendida na forma por aproximadamente 7'40''. Por meio desta sua extensão temporal, contudo, a palavra abre mão de sua inteligibilidade e emerge muito mais como processo colorístico e extensivo, sendo que no caso da palavra *PAN* o último fonema /n/ ressoa no espaço como uma ressonância perdurante do fonema /a/ – uma metáfora maravilhosa para o legado da teoria de Trotsky acerca da *revolução permanente*! E a explosão sonora inaugural do fonema /p/ evoca, em certa medida, o golpe fatal em sua cabeça que o levou à morte em 1940. Na forma-pronúncia da palavra *PAN* tem-se assim representada a morte da palavra, mas ao mesmo tempo também a do mito de Pã e de Trotsky, cujas ressonâncias ainda devam, contudo, permanecer soando... Nenhum outro pensador de sua época detinha uma tal visão política "panarômica"; até mesmo o retrocesso ao capitalismo a que assistimos nos países comunistas, cujo processo tivera por impulso inicial a reunificação da Alemanha, fora por ele prenunciado de modo profético já em 1936 em seu livro *A revolução traída* como consequência do stalinismo. Se o Muro de Berlim consistiu em uma triste arquitetura do pós-guerra, com sua queda, porém, poder-se-ia caminhar em direção a um novo socialismo, ao invés de caminhar em direção à coroação de um capitalismo moderno...

RP: Esta semantização da forma-pronúncia, à qual você atribui por vezes conotações colorísticas, revela-se chocante se conhecemos as implicações técnicas deste procedimento, as quais dão uma impressão de ser uma transformação de conceitos seriais: a transposição das relações de frequência

entre os formantes principais de uma vogal em proporções temporais faz-me lembrar da transformação de Stockhausen das relações de intervalo em proporções de tempo.

FM: Apesar de eu pensar de modo bastante estrutural, minha concepção da forma-pronúncia, que considero como sendo minha maior contribuição no terreno da música vocal, não deve ser entendida de modo rigoroso como uma projeção exata da estrutura da palavra no tempo musical. A forma-pronúncia é uma metáfora, o que não significa evidentemente que aí tudo seja permitido! Levo em conta no trabalho da composição a qualidade tímbrica e o caráter acústico dos fonemas de uma determinada palavra, assim como sua sucessão no sentido de uma dramaturgia da expressão verbal, para transpor no tempo musical, de modo "metafórico", o processo da pronúncia. Pelas vias de uma radical extensão no tempo dos fonemas, a força expressiva dessa palavra é então claramente – e com isso quero dizer: musicalmente – percebida. Os formantes de uma vogal, com seu típico caráter perturbador no espectro, emergem então como elementos formais, como protuberâncias em meio ao processo musical, cujos momentos de aparição são de tal forma elaborados a ponto de suas proporções temporais corresponderem às relações originais na disposição frequencial espectral de origem – sem que para tanto eu sempre me sinta obrigado a calcular e transpor com exatidão matemática tais proporções. A maneira pela qual planifico tais estruturas na forma-pronúncia é muito diversa, uma vez que a transposição de uma palavra no tempo musical é tão livre quanto o trabalho com o reservatório de notas que me dispõem meus *módulos cíclicos*.

RP: Você afirma que os fonemas mantêm na forma-pronúncia basicamente sua qualidade acústica. Em geral, com as consoantes pode-se mesmo reconhecer isso sem grandes dificuldades: você mesmo já se referiu ao caráter explosivo da oclusiva inicial /p/ em *PAN*; da mesma forma, pode-se reconhecer e diferenciar na forma-pronúncia da palavra *solidarité* de uma obra como *Profils écartelés* certos impulsos percussivos de tipo detonante como em /t/ ou em /d/, ou ainda texturas iterativas nas consoantes vibrantes como /r/, ou até bandas de ruídos sibilantes e surdos nas fricativas /s/ ou /ʃ/ ("ch"). Mas como se dá o processo com as vogais, se sua característica espectral não é aqui assimilada e sim transformada em proporções de tempo?

FM: No caso das vogais, trata-se de considerar dois aspectos fundamentais: por um lado, a emergência de contrastes por meio da constituição dos formantes, que são convertidos em elementos formais "perturbadores" e surpreendentes; por outro lado, a emergência e elaboração de traços harmônicos, em especial das entidades harmônicas e dos *módulos cíclicos* e *proporções proporcionais* delas derivados. Se as consoantes se caracterizam sobretudo por sua capacidade de articulação verbal, no caso das vogais o que estará em jogo é o acento nos traços prosódicos. Por tal viés é que, na pronúncia, as consoantes são mais curtas, e as vogais, mais longas. E justamente por isso os timbres e as texturas são, na forma-pronúncia, mais importantes para as consoantes, enquanto para as vogais a harmonia (a percepção das alturas) e as figuras formam os traços constitutivos mais decisivos. Tais reflexões foram-me de suma importância quando desenvolvi o conceito das formas-pronúncia.

RP: Uma questão fundamental ainda com relação à forma-pronúncia: se na transposição sonora de uma vogal se transplanta uma relação sincrônica como a disposição dos dois formantes iniciais numa relação diacrônica (no posicionamento temporal de determinadas "perturbações" formais), então a relação entre o fonema falado e o momento musical revela-se indubitavelmente como deveras abstrata, uma vez que se trata de um resultado decorrente de diversos processos de transcrição. Não se trataria – justamente em vista de teus princípios composicionais que tanto enaltecem o aspecto fenomenológico – de algo artificioso, se você sempre se refere à forma-pronúncia como uma espécie de "lupa temporal"? Na forma-pronúncia, não temos exatamente uma simples reprodução desacelerada de uma gravação verbal. E não seria então esta conexão abstrata da estrutura musical com a estrutura fonética, no final das contas, algo fenomenologicamente indiferente, podendo ser substituída por qualquer outra motivação extramusical (que permaneceria de toda forma oculta ao ouvinte)?

FM: A relação entre linguagem verbal e forma musical é, de fato, abstrata, como você bem o percebe, porém ao mesmo tempo não o resultado de um processo de transcrição múltiplo, mas antes de *um* único processo de transcrição, ou seja, de uma transposição temporal do fenômeno verbal, que assimilo em parte de modo instintivo, em parte de modo rigoroso.

RP: Protesto! Existe já uma primeira transcrição quando reduzo um fenômeno sonoro-temporal e real às informações temporalmente estáticas de um sonograma; uma transcrição subsequente se dá então quando de alguma maneira filtro de um complexo espectro frequencial, que me é oferecido pelo sonograma, apenas e tão somente seus dois principais formantes; tem lugar então uma terceira transcrição, ao traduzir numa relação temporal, enquanto "perturbações", a relação frequencial sincrônica de ambos os formantes – quanto mais se considerarmos que a vogal não se caracteriza pela relação entre os dois formantes, mas por sua disposição espectral absoluta, a qual (ao contrário das alturas de um intervalo) não se deixa transpor facilmente sem que se destrua sua específica qualidade sonora.

FM: Na medida em que a estrutura da forma musical se deixa deduzir de uma palavra – mais precisamente de sua radical extensão no tempo –, tem-se como resultado uma lupa temporal *metafórica* da pronúncia desta mesma palavra. Sob tal prisma, de modo algum a estrutura fonética é fenomenologicamente indiferente, tanto quanto não o é a escolha de um texto, sob uma perspectiva fenomenológica, para a composição de um *Lied*, mesmo que o ouvinte não conheça o texto ou não o entenda ao escutar este mesmo *Lied*. Aliás, sobre este assunto já se referira de modo brilhante e ao mesmo tempo surpreendente Schoenberg em seu artigo "A relação com o texto" ("*Das Verhältnis zum Text*"), de 1911, quando então reconheceu que não tinha a menor consciência sobre de quê tratavam os textos de alguns de seus preferidos *Lieder* de Schubert, afirmando que, após ter tomado consciência do conteúdo desses textos mediante leitura atenta, não ganhara nada com relação à compreensão desses *Lieder*: "Muito ao contrário: tal fato mostrou-me que, sem conhecer a poesia, podia captar o conteúdo, o conteúdo efetivo, até mesmo de modo talvez mais profundo do que quando me atinha à superfície dos pensamentos verbais propriamente ditos" (Schoenberg, 2007a, p.69).

RP: Considero esta frase muito mais como uma mistificação de Schoenberg oriunda da atitude schopenhaueriana que emana deste texto...

FM: "Talvez", diz ele... A história da escritura musical, da *re-composição* propriamente dita, é a história das mais distintas camadas de elementos portadores de significado: dos mais inteligíveis àqueles que em geral

permanecem ocultos por detrás do tecido do ducto musical. Por tal razão, a forma-pronúncia é tão pouco arbitrária quanto a própria pronúncia das palavras. Percebemos a motivação acústica de uma palavra no ato de sua pronúncia? Como bem pontuou Roman Jakobson, existem no decurso histórico de uma dada língua muito mais sinais de permanentes (e em grande medida inconscientes) elaborações por meio de contiguidade do que sinais de uma mera equivalência (similaridade) entre *signans* e *signatum*. A forma-pronúncia é nesse sentido também uma espécie de transposição desta problemática para a forma musical: o *signans* da forma (o resultado formal) encontra correspondência não na mera similaridade, mas antes na contiguidade sua *motivação* para a constituição de seu *signatum*, qual seja: sua palavra de origem, que lhe serve como fonte para sua metáfora! Por tal razão, ela é tudo, menos arbitrária, da mesma maneira como as palavras também não são arbitrárias em suas pronúncias. E por fim: se a forma-pronúncia puder, no final das contas, se liberar de sua origem verbal, tanto melhor para seu entendimento essencial, de princípio! Pois desta forma teríamos conduzido finalmente a linguagem verbal ao silêncio e teríamos deixado soar a música em toda a sua plenitude!

RP: Isto soa agora quase como uma *musique de silence* no sentido de um Wagner ou de um Debussy...

FM: Protesto! Muito mais como uma *linguagem do silêncio* e uma *música dos sons*!

RP: Como quer que seja, a forma-pronúncia determinou de toda maneira tua obra também nos anos vindouros; ela emerge em peças como *Profils écartelés*, *Contesture IV – Monteverdi altrimenti*, até *labORAtorio* e *Retrato falado das paixões*. O mesmo é válido para outros conceitos ou ideias composicionais, tais como os que eclodem em *PAN*: o momento teatral, que não somente determina as duas obras corais acima citadas, como também, sob formas distintas, obras instrumentais tais como *L'Itinéraire des résonances* ou *La novità del suono*; ou ainda o jogo com referências transtextuais nos mais distintos níveis – dos títulos das peças, os quais encerram remissões múltiplas, aos inúmeros textos verbais que você retrabalha em sua música, fazendo-os emergir sempre como palimpsestos de múltiplas evocações semânticas e estruturais, ou ainda às estruturas intervalares que são para

você muito mais que simples relações imanentes. Há pouco você ainda dava a entender que já um único intervalo implica o horizonte de seus contextos históricos e estéticos, e que o compositor deveria estar ciente disso. Como você trabalha com isso como compositor?

FM: Para que se trabalhe com conteúdos semânticos e funções transtextuais já no nível do menor elemento – qual seja: do intervalo –, o que só pode ocorrer de modo amplo na dimensão harmônica, desenvolvi ainda mais um pensamento caro a Adorno em sua *Filosofia da Música Nova* e, em certa medida, restringi ainda mais seu foco. Lemos em Adorno: "Nenhum acorde é em sim mesmo 'falso', na medida em que não existe nenhum acorde em si, na medida em que cada acorde comporta em si mesmo uma totalidade, ou até mesmo toda a história" (Adorno, 1997, p.42)[6]. O mesmo é válido também para o intervalo, por mais isolado e pequeno que possa parecer ser. Se tal referencialidade é ou não elaborada de modo consciente pelo compositor, tal fato é irrelevante, e as referências que se fazem implícitas ou que são explicitamente enaltecidas em um dado objeto estão de todo modo ali presentes. Se St. Agostinho havia pertinentemente afirmado que "é impossível ver o que não existe", é também plenamente possível não ver o que existe! Ou seja, não ouvir o que – de modo oculto – ressoa (ou ao contrário: que se ouça em pensamento o que não soa!). Tais entrelaçamentos históricos estão lá, são de alguma forma ouvidos, e conhecemos muito bem esse fenômeno – mesmo que dele nada saibamos – no domínio das línguas: Roman Jakobson mostrou perfeitamente que um dado fonema não é reconhecido enquanto tal apenas por suas propriedades audíveis na pronúncia, mas também e principalmente por meio das suas diferenças em relação aos outros fonemas que subjazem à sua existência efetiva, mas que em si mesmo *não* são audíveis. Por tal via a formulação de Anaxágoras parece-me extremamente atual: "O visível nada mais é que um aspecto do invisível" – uma frase que simplesmente antecipou a fenomenologia em cerca de 2.500 anos!

RP: Contudo, não são apenas intervalos individualizados ou entidades harmônicas que produzem em tua obra referencialidades transtextuais. Em

---

6 *"Kein Akkord ist ‚an sich' falsch, schon weil es keine Akkorde an sich gibt, und weil jeder das Ganze, auch die ganze Geschichte in sich trägt."*

Profils écartelés, para piano e *tape*, você unifica técnicas de Boulez com técnicas de Pousseur...

FM: Exatamente, e para ser mais preciso, na parte final e de modo surpreendente em meio a uma forma-pronúncia: nesse momento, no qual trabalho com a forma-pronúncia da palavra francesa *solidarité*, almejei precisamente uma correlação *solidária* entre dois procedimentos harmônicos de outros compositores: as *multiplicações* (*multiplications*) de Boulez com as *redes harmônicas* (*réseaux harmoniques*) de Pousseur, cujos empregos pus em marcha de forma bastante peculiar.

RP: E na medida em que Boulez e Pousseur naquela época, se bem estou informado, haviam se distanciado consideravelmente com base em diferenças estéticas fundamentais, você procurou promover certa conciliação entre esses dois compositores, ao menos no nível musical... Mas de toda forma me pergunto até que ponto tal intenção é comunicada ao ouvinte. Os procedimentos que você empresta de Boulez e Pousseur não estruturam o material em um nível tão abstrato que sua "solidariedade" não permanece irreconhecível em um nível fenomenológico?

FM: Por tal razão os perfis melódicos que se despregam das entidades harmônicas desempenham, em *Profils écartelés*, um papel tão decisivo. Naquela época, tornou-se claro para mim que tais perfis constituem a ferramenta fenomenológica mais importante para a percepção musical, para que se sigam auditivamente as manipulações intervalares oriundas das especulações mais distintas. Nesse contexto, torna-se muito efetiva uma dialética entre o espaço vertical dos intervalos e suas direções horizontais enquanto percurso melódico, algo que Boulez elucidou de maneira iluminada em seu texto "*Le système et l'idée*", indubitavelmente seu principal escrito teórico: se o perfil revela-se como mais pregnante que o intervalo, este se submete àquele e chega a ser modificado em prol do perfil; mas se, ao contrário, o intervalo se demonstra em um determinado contexto como sendo o mais relevante dos elementos, ele pode chegar a anular o perfil ou mesmo a destruí-lo. Essa dialética determina a relação nem sempre pacífica entre a percepção isolada que tende ao intervalo e a percepção que se dirige mais a uma apreensão global do contexto musical, ao perfil. Mas já Schoenberg tinha

nos chamado a atenção, em suas interessantes observações sobre o contorno melódico, tais como presentes em seu *Fundamentals of Musical Composition*, para este assunto. E nos anos 1960 – portanto muito tempo antes de Boulez publicar seu texto – Pousseur chegara a conclusões fundamentais em seu revolucionário texto "*Pour une périodicité généralisée*", quando compara tipos de perfis melódicos com as formas de onda sobre as quais ele e seus companheiros de viagem se debruçaram tão profundamente na realização de música eletrônica durante os anos 1950, analisando-as agora sob o prisma muito original das direcionalidades. Quando decidi em *Profils écartelés* (aliás, uma homenagem a Pousseur por seus 60 anos) conjugar minhas técnicas pessoais dos *módulos cíclicos* e das *projeções proporcionais* com as *multiplicações* de Boulez e as *redes harmônicas* de Pousseur, sempre tive em mente, em meio à cuidadosa elaboração das manipulações intervalares, a reconhecibilidade de tais operações por meio dos perfis que as sustentavam.

RP: A concepção de Pousseur de elaborar a direcionalidade de processos musicais com base nos perfis melódicos parece ter constituído uma referência importante, até mesmo uma constante de tuas próprias composições.

FM: Com absoluta certeza! Em *Parcours de l'entité*, por exemplo, preocupei-me em dirigir meu foco para uma determinada entidade harmônica, procurando extrair daí estados distintos que subsidiassem a obra toda na medida em que os *módulos cíclicos* se imbricam com as *projeções proporcionais* justamente pelo viés de minuciosas manipulações dos perfis. Por tal feito, esta obra constitui a meu ver um exemplo especialmente pregnante da minha maneira de compor direcionalmente, algo que seria impossível se eu não tratasse os perfis como o principal fator para a percepção de todos os procedimentos intervalares. Pode-se ver *Parcours de l'entité* como uma elaboração altamente desenvolvida das relações estruturais entre *módulos cíclicos* e *projeções proporcionais* com base em estratégias direcionais bem específicas; e penso que justamente tal aspecto confira à obra sua forte expressividade.

No que diz respeito à harmonia, constitui interessantemente como base de *Parcours de l'entité* uma entidade principal que havia sido a base estrutural de uma obra totalmente distinta, qual seja: de *A dialética da praia*. Tive então por meta desenvolver duas obras a partir de uma mesma entidade harmônica, porém fazendo ao mesmo tempo com que o ouvinte aterrissasse em

dois terrenos totalmente diversos. Enquanto em *Parcours de l'entité* esta entidade é audível praticamente durante todo o tempo, ainda que sob os mais distintos aspectos, ela praticamente não pode ser percebida enquanto tal em *A dialética da praia*. Ela serve, nesta obra, muito mais à organização de um perfil principal que se comporta como uma "pegada de um pé" na areia de uma praia. Esta pegada constitui-se de sons granulares, pontuais, e aparece no decurso da obra por três vezes. A cada vez, soa de maneira mais complexa, misturada com outros elementos sonoros, até que se torne totalmente irreconhecível. A imagem de uma pegada na areia, tanto em seu sentido literal quanto metafórico, é usada por Umberto Eco em seu livro *Obra aberta*. Eco usa-a como exemplo de um evento fortemente determinístico pelo homem que, por meio de ações temporais da natureza (ondas do mar, vento), tende ao mesmo tempo a seu completo desaparecimento, dissolvendo-se de modo irreversível na entropia do Universo. Pareceu-me extremamente interessante estabelecer um paralelo dessa imagem de Eco com um texto de Ferdinand de Saussure em seus *Cours de linguistique générale*, no qual Saussure utiliza-se igualmente da imagem de uma praia – mais precisamente, com a concepção saussuriana que vê a língua como uma dialética entre duas massas amorfas: por um lado, o pensamento, o qual não seria capaz, sem a língua, de formular qualquer ideia; e, por outro lado, os sons verbais, os quais, sem o pensamento que os modula, nada mais constituiriam que uma soma de fonemas sem qualquer sentido. Tais estados amorfos, Saussure os compara com a pressão atmosférica assim como com a água dos mares. Apenas quando ambos os fenômenos – o pensamento pré-linguístico e os sons verbais desprovidos de significado – interagem entre si é que tem lugar o perfil da língua e do sentido, da mesma forma como os perfis das ondas do mar que brotam da interação entre ar e água. Você pode imaginar como isso me moveu quando, logo após ter retornado ao Brasil, me deparei novamente, depois de alguns anos e ao norte do estado de São Paulo, com a experiência impressionante de uma praia tropical...

RP: Deveríamos ver em *A dialética da praia* – dando as costas ao teu modo de pensar internacionalista e escamoteado em meio a uma dialética de cunho estruturalista – um certo sentimento, digamos, nostálgico em relação ao Brasil e em meio ao mundo sonoro de tuas composições? Nesse contexto, recordo-me de meu primeiro contato com tua música: foi no outono europeu

de 2004, no âmbito do Festival Audiovisionen da Universidade de Colônia, quando então tua obra eletroacústica *O livro do ver(e)dito* foi estreada com o *Acousmonium* de Paris, trazido daquela cidade especialmente para aquele evento. E apesar dos sons evocativos de pássaros que você elabora nessa composição verbal ao lado de citações transformadas eletroacusticamente das maneiras mais diversas e oriundas de textos filosóficos e musicológicos, conjugando musical e semanticamente tais materiais com fragmentos sonoros de obras de Guillaume de Machaut (que – suponho – têm origem no *Livre du voir dit*), senti-me acusticamente menos nos bosques agrestes da *Montagne de Reims* do que em meio a uma floresta tropical – quanto mais se nos lembramos dos inúmeros alto-falantes do *Acousmonium* em forma de palmeiras que se situavam em meio à plateia...

Mas retomemos teu desenvolvimento composicional: com base na forma--pronúncia e nas entidades harmônicas, vimos que muitas das ideias e técnicas que você emprega até hoje na tua música surgiram já muito cedo, lá atrás. Na tua obra, já consistente de modo impressionante desde muito cedo, parece não haver nenhuma grande ruptura, reorientação estética ou mudança de percurso; é como se você tivesse desejado elaborar com grande intensidade determinadas questões fundamentais, desenvolvendo de modo sempre consequente, diferenciando e aprofundando teus procedimentos composicionais.

FM: Exatamente desta forma vejo também a questão... Invenções que se deram em época bastante precoce e que ramificam sempre e de maneiras as mais diversas, confluindo para novas invenções...

RP: No nível composicional isso parece corresponder à tua tendência a perseguir por um maior período determinadas séries de obras, nas quais peças individuais abordam certos questionamentos comuns: penso aqui nas quatro peças da série das *Contexturas*, que cobrem o período que vai de 1988 a 1993, ou em especial na série de até aqui seis *TransFormantes*, que remontam à peça que já citamos para cordas e piano de 1983 até *TransFormantes VI* para quinteto de sopros, de 2012, cobrindo um espaço de tempo, portanto, de quase trinta anos.

FM: Você tem toda a razão: com efeito *TransFormantes* (que depois renomeei *TransFormantes I*) representa um ponto de referência radical em meio

às minhas composições de juventude que traz em si o gérmen de muitos elementos de minha "linguagem" futura. Sintomático aí é seu caráter "teatral": no início da obra, quando a orquestra de cordas enuncia um tecido harmônico estacionário constituído de camadas periódicas de *pizzicatos*, as quais, por sua vez, são baseadas em uma entidade harmônica ela mesma derivada de todo o material da obra, o regente volta-se para o público e proclama em alto e bom tom: "*Outros tempos virão!*".

RP: A ideia programática de que a música necessite ser Música *Nova* parece-me, aliás, também ser uma constante em tua obra que deixa rastros até mesmo nos títulos de algumas de tuas peças, tais como em *Quarteto para o advento de novos tempos* de 1985, ou em *La novità del suono* de 2005...

FM: Na proclamação do regente em *TransFormantes I*, entretanto, faz-se alusão também a outros tempos – e mais precisamente não somente àqueles das distintas camadas simultâneas, mas também, e sobretudo, a distintas entidades harmônicas históricas e até mesmo a citações de estilo que vem sendo trazidas pouco a pouco pelo piano, que ao início da obra praticamente silencia. Trabalhar-se com estilos musicais da história consiste em um recurso que tem um lugar fundamental também na música de Pousseur, que eu já admirava naquela época. Mas logo mais descartei tais recursos, julgando-os impróprios para meu próprio fazer artístico. A mim interessava muito mais a constituição de *novas* entidades que eu mesmo inventasse. Sob a influência de Willy Corrêa de Oliveira, cujo foco tendia a constituições arquetípicas da harmonia, fui tomando consciência de que eu poderia também organizar novas harmonias que revelassem ao mesmo tempo grande estruturação semântica. O próprio Willy já havia, em seu belo *Prelúdio 2* para piano, trabalhado exclusivamente com arquétipos harmônicos nos anos 1970; por tal razão, peço em *TransFormantes I* que esta peça do Willy seja executada antes, como uma espécie de prelúdio à minha própria obra. Tal dramaturgia do programa de execução da obra adquire significado muito importante para que se compreenda minha música, uma vez que com isso a forma do concerto e a execução de uma dada obra em seu decurso é, de certa maneira, quebrada: se a referência principal metalinguística passa a ser tocada de modo explícito como prelúdio da obra, os próprios limites desta obra passavam a ser então ultrapassados.

Conceitos individuais acerca de trabalhar composicionalmente com *formantes* foram desenvolvidos nos anos 1950 por Boulez, Stockhausen e outros – aliás, sempre de modo claramente desviado do termo acústico de formante propriamente dito. Mas em *TransFormantes I* eu usei o conceito no sentido de elementos formais: a cada vez que o piano emerge em meio à escritura das cordas, ele introduz na obra, por assim dizer, um *formante harmônico* da história da música. E na medida em que a relação do piano para com as cordas parte de *obbligato* ao início a cada vez mais *concertante* no final, tais momentos são pouco a pouco polarizados, de modo que o processo formal é impregnado por um claro caráter direcional. Na medida em que este desenvolvimento global acaba por desembocar na cadência conclusiva do piano, temos aí, provavelmente de maneira inconsciente, uma referência que acabei por fazer a *Kontra-Punkte* de Stockhausen, obra na qual um tal processo direcional rumo ao solo do piano ao final também tem lugar. Eu havia comprado a partitura dessa obra já quando tinha quinze anos de idade.

RP: Como você desenvolveu este conceito de *formantes* nas peças que se sucederam?

FM: Logo depois, o conceito de *formante* tornou-se bastante importante para a constituição dos momentos fonéticos da forma-pronúncia. E mais tarde, retomei-o em outro contexto. A partir de *TransFormantes III* para vibrafone e eletrônica *ad libitum*, de 1997, os formantes começam até a se espalhar pela duração global de um concerto, de maneira que a obra acaba por ocupar, com isso, toda a duração daquele concerto no qual se insere. Na medida em que, desta feita, rompo com os limites temporais fixos da execução musical, vejo de certa maneira uma ligação desta estratégia com a práxis da execução dos motetos quando inseridos em um contexto litúrgico na Renascença: os cinco motetos do ciclo *O admirabile commercium* de Josquin Desprez, por exemplo, eram separados entre si por salmos e com isso espalhavam-se no tempo, de modo que sua duração global acabava por abarcar cerca de uma hora, duração da missa toda. O conteúdo semântico global da obra só é revelado em sua plenitude, porém, com a performance da última peça do ciclo.

RP: Essa quebra em relação a uma única composição pode ser vislumbrada na tua obra ainda sob outro ponto de vista – quando você então retoma

ocasionalmente composições mais antigas e as integra em composições mais novas. Penso aqui em *labORAtorio*, que você conclui em 2003, obra na qual você reintegra uma peça de teus tempos de estudante com Willy Corrêa de Oliveira, *Pretexturas sobre todas as flores da fala*, de 1984, ou ainda o madrigal *Concenti – sul canto e il bel parlare*, escrito nos anos 1990. Tal recurso – o de desenvolver materiais e conceitos de composições mais velhas, reelaborando-os e fazendo-os germinar em novos e expandidos contextos – reporta-me ao termo de James Joyce relativo ao *work in progress*. Não teríamos aqui, de certo modo, uma repetição, em um nível mais elevado, do princípio que você acaba de descrever em *TransFormantes III*? Ou seja, as peças individuais não constituiriam de certa maneira fragmentos de uma música que ainda está por se constituir, como estações de um processo ainda inacabado e talvez que jamais se encerre? Ou formulando ainda de outra forma: o quanto é importante para você o conceito de obra fechada, do *opus perfectum et absolutum*?

FM: Certamente você tem razão ao tecer um paralelo entre o caráter fragmentário dos "formantes" no interior da maioria das peças do ciclo *TransFormantes* e a retomada de certas composições no corpo de algumas obras compostas em tempos posteriores. Isto constitui apenas um exemplo, essencial, das correspondências entre níveis micro e macro de minha poética, ou seja, da relação estreita que se estabelece em minha música entre estratégias composicionais locais no interior de uma dada obra e o desdobramento referencial que emana de uma determinada peça, incitando o ouvinte curioso a percorrer tais referências e desvendar a origem de tais materiais em outras obras.

Como você bem observa, isto também ocorre com a totalidade de certas obras – como por exemplo no caso de *Contesture III – tempi reali, tempo virtuale* (1990), uma peça autônoma que mais tarde serviu integralmente como coda de *Mahler in Transgress* (2002-03). O que é aí decisivo, contudo, é o fato de que tal princípio ou procedimento de constituir o tecido global da obra por meio de cuidadosas autorreferencialidades não se deixa reduzir à integração de obras mais antigas nas novas, mas implica, para além disso, e na maioria das vezes, a elaboração de certos materiais e técnicas. Tal fato se reporta sobretudo ao papel que assume a harmonia: é assim que emerge a entidade-Pã (si bemol 2 – lá bemol 3 – dó sustenido 4 – fá sustenido 4 – dó

natural 5) desde sua primeira aparição em *PAN* para orquestra, de 1985-86, em muitas outras composições e chega até mesmo a determinar as transposições dos ataques derivados de som do piano em minha peça acusmática mais recente, *Simultrans* (2009-13). O que é fundamental aí é a distinção entre *entidades* harmônicas e *arquétipos* harmônicos, tal como eu já havia formulado em meu primeiro livro *Apoteose de Schoenberg*: uma dada entidade torna-se tão somente um arquétipo da harmonia se no decurso do tempo emergir em meio a outras obras para além da qual surge originalmente, demonstrando-se capaz de articular contextos transtextuais. E talvez sob tal ângulo é que se possam entender minhas técnicas harmônicas – em especial os *módulos cíclicos* e as *projeções proporcionais* – como tais pivôs multirreferenciais no âmbito de minha poética composicional.

RP: Então você não encara esta autoreferencialidade como uma autocrítica, no sentido de que obras posteriores devam resolver problemas de obras anteriores, corrigindo-as ou melhorando-as – uma atitude que encontra na história da música inúmeros e proeminentes exemplos, de Anton Bruckner a Pierre Boulez?

FM: Nesse contexto é preciso que eu pontue dois aspectos: de um lado, meu ceticismo diante de tal atitude que denota notória insatisfação com relação a feitos passados, tal como alguns compositores demonstram diante de suas próprias obras anteriores, as quais, contudo, haviam sido consideradas como bem-sucedidas à época de sua concepção; e de outro lado, meu ceticismo diante de citações musicais literais. Em ambos os casos, refiro-me ao pensamento de Boulez, e, dito de forma geral, uma vez *pró*, e outra, *contra* Boulez. Primeiramente, penso que seja consequente considerar uma obra como um legítimo constructo – mesmo se não perfeito – de uma determinada época. Parece-me, por isso, um pouco frustrante salientar em retrospecto uma pretensa imperfeição de uma dada obra do passado e, baseado em tal veredicto, procurar "melhorá-la" *a posteriori*. No ouvinte, tal atitude do compositor pode até resultar em certa insegurança psicológica: como a recepção de uma determinada formulação composicional pode se dar de modo confiável e seguro, se o compositor responsável por aquela obra se mostra constantemente insatisfeito com suas próprias realizações e a obra em questão poderá inclusive ser considerara por ele como malsucedida? Tomemos como exemplo

duas obras de Boulez: será que se poderia afirmar que *Anthèmes 2*, de 1997, seja "melhor" que *Anthèmes 1*, concebida cinco anos antes e a partir da qual *Anthèmes 2* se desenvolveu, como um *work in progress*? Duvido. Em alguns aspectos inclusive – como por exemplo no que diz respeito à proliferação exacerbada de certos gestos iterativos –, parece-me até que a composição mais recente seja "mais problemática" do que seu modelo de partida.

Mas evidentemente se trata de uma opção pessoal a de considerar a estratégia de sempre se remeter a obras anteriores e de retrabalhá-las sob determinados aspectos como algo legítimo ou não. Eu, pessoalmente, posso responder à pergunta com um decisivo *não*. A mim parece muito mais significativo, nesse contexto, o que designo por *transgresso*: em vez de considerarmos a sequência de nossas investidas como fazendo parte de um *pro-gresso*, deveríamos entendê-las antes como *trans-gresso*.

Quanto ao outro aspecto, compartilho enfaticamente com Boulez seu ceticismo diante do emprego de citações musicais. Quando uma citação se vê extirpada de seu contexto original e incorporada em um novo, jamais ela se vê realmente integrada neste novo contexto; muito ao contrário: ela sempre é percebida como uma espécie de "prótese" que mais rompe e divide do que unifica o novo tecido e seus elementos.

RP: Mas tal recurso não poderia constituir uma estratégia composicional legítima em algumas circunstâncias? A ideia de que uma composição devesse ser orgânica não reproduz um preconceito clássico que é justamente refutado pela concepção de uma transtextualidade entre distintas obras? No pensamento de Adorno, por exemplo, o momento daquilo que não é idêntico e que se esquiva de uma sua plena integração no todo assume um papel central; não por acaso Adorno (1986, p.309) caracterizará as "rupturas" que atravessam a música de Mahler em diversos aspectos como "escritura da verdade" ("*Schrift von Wahrheit*"). Desta perspectiva, portanto, poderíamos indubitavelmente ver a ruptura contextual que você critica pela inserção de citações musicais como uma consequência de uma estratégia artística que visa justamente à ruptura da aparência estética que condiz com uma homogeneidade contígua.

FM: Advogar pela heterogeneidade de uma obra musical – uma atitude que, aliás, compartilho com Adorno – e entender as rupturas locais de uma

peça como sintoma sensato de uma estratégia transtextual do tecido composicional infelizmente não significa evitar a frustração diante do que a citação evoca de maneira apenas superficial. Tal frustração parece-me inevitável, pois que o contexto temporal original do fragmento citado se presentifica na nova obra tão somente de modo parcial.

Entretanto, vejo quatro circunstâncias nas quais citações musicais podem funcionar bem: em primeiro lugar, se *toda* uma obra for citada e se sua fragmentação for, com isso, evitada. Isto ocorre, por exemplo, com o *Scherzo* da *Segunda sinfonia* de Mahler dentro do terceiro movimento da *Sinfonia* de Berio, ou ainda com o primeiro movimento da *Nona sinfonia* do mesmo Mahler dentro de minha obra *Mahler in Transgress*, em cuja performance peço para que o movimento mahleriano seja tocado integralmente e sem qualquer alteração na forma de uma transcrição que realizei para dois pianos, para somente depois o tecido mahleriano sofrer as transformações que nele realizo. Em segundo lugar, considero legítimo o uso de citações quando a nova obra é constituída praticamente *apenas* por citações, de modo que o fragmento histórico se torne marca formal essencial da nova música; um exemplo disso é o *Votre Faust* de Pousseur. Uma terceira hipótese de defesa do emprego de citações ocorre quando a duração da obra que cita cobre a duração de todo um concerto, fazendo com que as citações funcionem aí como parte de um repertório musical múltiplo que atenta o ouvinte para a referencialidade dos materiais musicais; penso aqui em *Recital 1 (for Cathy)* de Berio. E por fim, o uso de citações é imaginável no âmbito de uma composição/improvisação coletiva que é dedicada à obra global de um dado mestre, de certo modo "analisando-a" musicalmente, de tal maneira que a obra desse compositor passe, de-composta, a constituir uma nova obra criativa; este é o caso de *Stravinsky au Futur*, obra coletiva liderada por Pousseur que já citei, pois nela a própria fragmentação verte-se em estratégia construtiva principal. Fora de tais circunstâncias, contudo, a citação – apesar de na maioria dos casos resultar de um grande amor do compositor que cita pela obra citada – parece-me, paradoxalmente, uma traição – como uma infidelidade que o compositor pratica, como amante, com o objeto musical de seu próprio amor.

RP: Que imagem picante...

FM: Lembro-me aqui de uma colocação característica de Boulez: quando ele visitou São Paulo em outubro de 1996, organizei um encontro com ele no Studio PANaroma. No percurso de táxi do hotel ao estúdio, falei a ele, em meio a nossa conversa muito simpática, que eu concordava com suas críticas com relação às citações musicais; entretanto, perguntei-lhe em seguida o porquê, então, de ele ter citado, em seu *Dialogue de l'ombre double*, Stockhausen, Berio e uma obra de sua própria autoria. Irritado por sentir-se contrariado, virou-se subitamente para mim e, rispidamente, proclamou em tom professoral: "Mas trata-se de um presente de aniversário!"[7]. É claro que se reportava a Berio, pois a obra havia sido escrita para seus 60 anos... E lá se deflagrava mais um caso de traição amorosa!

RP: Mas também no teu caso parece que a abnegação do uso de citações literais, que você pregou do final dos anos 1980 até os anos 1990, foi objeto de uma atitude composicional conciliadora, particularmente a partir do trabalho de composição de *labORAtorio*...

FM: É verdade. Entre outras coisas, não excluo mais as citações totalmente de meu trabalho em composição porque não posso mesmo mais evitar esse amor que sinto pelas obras de outros compositores e por minhas próprias obras passadas. Mas ao mesmo tempo procuro fazer de tais empregos retrospectivos não meros empréstimos, mas antes tratá-los como partes constituintes de um tecido orgânico. Em meu quarteto de cordas *Traces* (2007), por exemplo, a música deveria se confrontar com toda a história do gênero. Com vistas a tal estratégia, estilhacei minha composição radicalmente por todo o espaço – em parte pelas mobilizações individuais dos executantes através do espaço total de performance, em parte pelo emprego da eletrônica em tempo real –, de modo que no único momento em que os quatro músicos do quarteto se reúnem no espaço e tocam no palco, todos se sentam meio tortos, de modo não convencional, e executam uma citação de Beethoven totalmente distorcida. Trata-se, ali, de – para usarmos um conceito de Brecht – *estranhar* (*verfremden*) a música de Beethoven, mesmo se – em total sintonia com o título da obra: *Traces* (que, no mais, se reporta também a outras estratégias presentes na peça) – *traços* da citação forem reconhecíveis.

---

7 *"Mais c'était un cadeau d'anniversaire!"*

Recentemente, escrevi um quinteto de sopros com eletrônica em tempo real, *Contrafacta* (2013), que tem por base o moteto impressionante de Josquin Desprez *Mille regretz* – uma peça maravilhosa que cantei muito em coro em minha juventude. Em *Contrafacta*, elaborei cuidadosamente todos os fatores que, em minha visão, podem contribuir para a integração de uma dada citação em uma nova obra – e o fiz tanto dentro quanto "fora" da composição em si: primeiramente, transcrevi a peça de Josquin; a transcrição deve (como no caso de *Mahler in Transgress*) ser tocada ao início do concerto, ou seja, antes da execução de *Contrafacta*; após esta transcrição, deve ser tocada também uma peça extra, uma transformação polifônica e harmônica dessa transcrição, que soa como se Josquin estivesse sendo recomposto com os óculos de Stravinsky; essa transformação da transcrição funciona como um ponto intermediário entre minha transcrição de Josquin e *Contrafacta*, e chamo-a de *transcriação*; e em *Contrafacta* mesmo as referências a Josquin não aparacem como citações, mas antes como metamorfoses estruturais do material original, os quais agora determinam a nova obra.

RP: O fato de você falar de *Contrafacta*, uma de tuas obras mais recentes, conduz-me a um aspecto da tua poética musical e de teu desenvolvimento composicional sobre o qual mal falamos até agora – a união da música instrumental ou vocal com os meios eletroacústicos. Do último movimento da composição orquestral *PAN* até as obras mais recentes, tal conjugação se faz sentir de modo quase ininterrupto. Entretanto, mesmo aqui se constata um certo deslocamento de acento ao longo desses quase trinta anos: enquanto nas obras dos anos 1980 e 1990 predominaram sons eletroacústicos pré-realizados em estúdio – como no caso de *PAN*, *Profils écartelés*, *Parcours de l'entité* ou ainda *ATLAS FOLISIPELIS* –, nos últimos anos você empregou de mais a mais meios de eletrônica em tempo real – meios que você ainda no final dos anos 1990 julgava de modo bastante cético com relação a seu potencial técnico e estético; quanto às obras recentes, podemos nomear aqui *Traces*, *Quaderno*, *La Novità del suono*, *Retrato falado das paixões* e justamente *Contrafacta*. Ao lado de tais obras, surgem também cada vez mais obras puramente instrumentais. Você poderia explicar este desenvolvimento em direção à música instrumental e à música mista com eletrônica em tempo real?

FM: Da mesma forma como minha sensibilidade me conduziu à música eletroacústica quando trabalhava, em minha juventude, apenas com instrumentos, a sensibilidade que adquiri ao longo dos anos de trabalho em estúdio fizeram com que eu não perdesse de vista o universo infinito da composição instrumental. No mais, é-me importante pontuar minha oposição a posicionamentos dualísticos. Desta feita, considero totalmente sem sentido posturas unilaterais pró ou contra determinada fonte sonora. Da mesma forma como uma composição puramente acusmática pode resultar em uma obra extraordinária, é possível, ainda nos dias atuais, escrever uma música instrumental altamente elaborada e deveras sutil.

Há uns anos atrás, cheguei a proclamar o inevitável fim de toda música instrumental que renunciasse à sua interação com os sons eletroacústicos. Hoje considero tal manifestação como bastante imatura, ainda que tenha sido legítima em determinada fase de minha vida e de minha obra. Uma obra recente como *Gefäß des Geistes* (2011), um verdadeiro *tour de force* de 15 minutos para piano sem qualquer corda preparada, sem eletrônica, ou seja, pura *música de teclado*, é-me tão importante quanto *Simultrans* (2013) ou *Motus in fine velocior – in memoriam Stockhausen* (2008), autênticas obras acusmáticas. O lema de Stockhausen sobre a dialética entre novos e velhos aparelhos eletrônicos vale também para o entendimento global da composição: aquilo que se ganha de uma dada perspectiva – ou melhor dizendo: de um dado *ponto de escuta* –, perde-se de uma outra perspectiva. Em estúdio, por um lado, faz-se cada vez mais fundamental o uso, se necessário, de um tempo cada vez mais radicalmente estendido de trabalho, a fim de realizar estruturas efetivamente extraordinárias; por outro lado, interessam-me na composição de uma obra mista, portanto instrumental e eletroacústica, cada vez mais processos eletroacústicos interativos em tempo real.

RP: Você poderia dar exemplos dessa dialética entre perdas e ganhos?

FM: Tomemos como exemplo as ponderações críticas do compositor francês Philippe Manoury (cf. 1998a, p.53), certamente um dos melhores e mais inteligentes de sua geração, com relação à dinâmica ou intensidade nas obras mistas. Sua argumentação em prol da música em tempo real e contra a "música de *tape*" baseia-se no fato de que as variações dinâmicas de um som (ou seja, as variações de sua intensidade) implicam sempre, em um instrumento, uma

mudança *qualitativa* do som: de acordo com a intensidade com a qual um intérprete soa seu instrumento, distintos parciais fazem-se ouvir – quanto mais forte o som, maior o número de parciais no espectro, e quanto mais suave, menor esse número. Por meio da gravação de uma dinâmica fixa sobre suporte (sobre a fita magnética, por exemplo), no entanto, um som soará sempre da mesma forma. Independentemente de se variarem os potenciômetros, atinge-se no máximo uma mudança *quantitativa* do sinal acústico. Para além do contexto musical, certamente as observações de Manoury fazem todo o sentido. Mas o que se passa quando um som que se encontra gravado em uma fita magnética ou em qualquer outra mídia mais moderna – por exemplo, um som de trompete – é gravado *fortissimo* e é reproduzido com os potenciômetros consideravelmente abaixados, ou seja, como se fosse um som *pianissimo*? Os parciais que resultaram da dinâmica forte com a qual o som foi gravado continuam, evidentemente, a soar, ainda que muito baixinho. Uma tal situação somente seria possível com fontes acústicas naturais se o forte som de trompete estivesse vindo de longe. Por tal viés, ouve-se aí uma *profundidade* espacial do som, pois ter-se-ia a impressão psicológica de que este som estivesse vindo de muito longe – uma impressão que seria absolutamente impossível de ser provocada com o som de trompete *live*, a não ser que se deslocasse o intérprete para um espaço muito distante do da escuta (como, de resto, foi o caso nos efeitos de distanciamento reivindicados por Mahler em suas sinfonias!). E o contrário também é pensável: sons gravados com dinâmicas sutis, e portanto que contêm poucos parciais, podem ser reproduzidos com forte amplitude, provocando a sensação ilusória de que estamos ouvindo este som quase de dentro do próprio instrumento. Temos um tal acesso abundante a tais *nuances de profundidade* apenas se trabalhamos com sons gravados e fixados sobre suporte. Isto consiste em uma das grandes vantagens que a música acusmática dispõe em comparação com a música instrumental – inclusive quando se trabalha com sons inusitados, como aliás eu mesmo o fiz, e de modo totalmente consciente deste problema, em minha composição acusmática *Todos os cantos* (2004-05). Por meio de uma disposição especial da octofonia, em que quatro alto-falantes devem ser dispostos bem próximos do público, e quatro, bem distantes, ouvem-se de maneira combinatória nesta peça todos os possíveis entrecruzamentos entre intensidade e profundidade: sons fortes e distantes, fortes e próximos, suaves e distantes, e suaves e próximos, assim como todos os possíveis tipos de transição entre tais estados.

RP: É interessante como a combinação entre intensidade e profundidade dos sons funciona tão bem em *Todos os cantos*, uma vez que tal pré-requisito para a avaliação perceptiva da profundidade depende, em grande parte, de uma certa familiaridade com os sons que escutamos: podemos estimar as transformações do espectro harmônico com a intensidade (e também com a distância) de sons do ambiente – ao contrário da escuta da proveniência espacial dos sons – apenas com base em experiências do dia a dia; por tal razão Stockhausen entendia a direção como um parâmetro serial significativo, mas não a distância de um "lugar sonoro". Em *Todos os cantos*, os dois anéis de alto-falantes, que se diferenciam em distância e altitude com relação aos ouvintes, possibilitam a percepção de profundidade espacial do material sonoro mesmo se tratando de sons que sequer vivenciamos no dia a dia – que se trate de profundas transformações eletroacústicas de curtos *samples* provenientes de composições verbais de Berio, Eimert, Maderna ou Stockhausen. Por meio dos dois anéis de alto-falantes, a percepção da profundidade não é consequência apenas da manipulação sonora em estúdio, mas também da acústica específica do local da performance com o qual se depara o ouvinte, aprendendo a conhecê-lo e a – ainda que, em geral, de modo inconsciente – avaliá-lo.

Mas retomemos ainda um pouco sobre tuas ponderações acerca dos ganhos e perdas: parece-me que a música eletroacústica que primeiramente era fixada sobre suporte esteja em vantagem com relação à eletrônica em tempo real justamente em decorrência de uma constituição espacial diferenciada. De toda forma, você sempre se sentiu motivado precisamente neste domínio a realizar complexas composições espaciais – até mesmo no caso de tua mais recente obra eletroacústica, *Simultrans*.

FM: *Simultrans* é talvez – não apenas com relação à espacialidade sonora – a composição acusmática mais complexa que jamais realizei. Materiais periféricos assumem uma função formal delimitativa e pontuam a cada vez o início e o fim de suas cinco partes. A entidade-Pã – ainda que não seja perceptível enquanto tal – desempenha um papel importante, uma vez que suas cinco notas determinam as alturas dos sons de ataque-ressonância que derivei de meu instrumento, o piano, e que constituem um desses materiais delimitativos da forma. Entretanto, o material principal de seus 21 minutos é constituído por 34 excertos de outras obras minhas: trechos que eu julguei

particularmente "bonitos", passagens que soam especialmente bem, tanto fazia se se tratasse de origem instrumental, mista ou acusmática.

A assimétrica série de Fibonacci assume aqui, em todos os níveis, um papel decisivo. Concebi a obra já em 2009, na verdade como autopresente para meus 50 anos, a ser completados em 2012. Contudo, a realização da estratégia composicional extremamente complexa demonstrou-se tão dificultosa que acabei concluindo a obra, após diversas e longas interrupções, apenas em junho de 2013. Em *Simultrans*, as cinco partes são organizadas com relação à disposição conjunta dos *samples* reprocessados de acordo com determinados critérios tipológicos; em tal processo, absolutamente nenhum fragmento de citação é repetido ao longo de toda a peça. Cada seção formal baseia-se num número diverso de citações, as quais são dispostas em conjunto de acordo com critérios de semelhança, sendo cada fragmento processado individual e eletroacusticamente de uma maneira diversa de todos os demais. Com respeito aos processamentos, os *samples* podem ser ordenados em uma escala que vai dos sons que sofreram menor desvio em relação ao seu estado original, a sons que foram totalmente transformados. O que se revelou como extraordinariamente dificultoso, porém, foi a maneira pela qual se deu a espacialidade dos sons; aqui, baseei-me em uma concepção que chamo, em analogia à psicanálise de Freud, de *processo secundário* (*Sekundärvorgang*).

Tal princípio foi por mim esboçado – sem que na época tivesse dado nome a ele – já em 1994 com a composição de *Parcours de l'entité*: depois de ter produzido com grande esmero uma passagem consideravelmente longa do *tape*, perguntei-me: e se eu agora – apesar de todo o trabalhão que já tinha ficado para trás – considerasse todos aqueles sons *como sendo um único som* e reaplicasse o mesmo princípio que serviu para a organização de todo aquele trecho tendo por base, agora, aquele único som complexo? O resultado foi uma textura extremamente rica, cheia de mínimos detalhes e saliências sonoras, que jamais teria vindo à tona se eu não tivesse empreendido aquele passo crítico e distanciado com relação ao resultado do primeiro processo, já em si mesmo deveras complexo. Em *Colores* (2000), experimentei novamente com esse procedimento na última parte do *tape* que acompanha os instrumentos, e em *Simultrans* aplico o mesmo princípio quanto à espacialização das camadas sonoras – um recurso que eu já havia empregado parcialmente antes, em *Selva illuminata* (2006): cada seção formal baseia-se também em um conceito particular de espacialização – em um determinado

"desenho espacial octofônico" que é aplicado de modo variado a cada *sample* transformado. Depois que todas as camadas foram submetidas a este processo, considerei então o resultado sonoro *de cada alto-falante* em cada uma dessas seções *como um novo som*, em que cada um desses novos sons foram repartidos por filtragem em três bandas de frequência, de tal modo que surgissem, a cada vez, três novos sons. Todas essas camadas multiplicadas são então dispostas em ligeira defasagem umas com relação às outras e submetidas a novos desenhos espaciais, projetados em 16 canais. Como resultado final de todas essas elaborações, por meio das quais acabei tendo que lidar com nada menos do que 96 camadas octofônicas distintas, tem-se talvez a mais transparente composição que realizei até hoje.

RP: Preciso agregar aqui um pensamento: isso que você descreve agora aponta indubitavelmente para uma impressionante estratégia de espacialização, deveras complexa. Mas não ocorre contigo, diante dessas 96 camadas espaciais, aquilo que você contra-argumentou diante da "*musique concrète instrumentale*" de um Lachenmann – ou seja: que a diferenciação composicional inquestionavelmente existente seja apreensível somente de maneira parcial? Uma tal música não funcionaria apenas sob as condições ideias de escuta em um estúdio, e sua "transparência", tal como você a constata, não se perderia em grande medida em uma sala de concerto?

FM: Bem ao contrário! Estou convencido de que quanto maior o espaço, tanto mais transparente a percepção das camadas espacializadas de *Simultrans*. Trata-se de uma música que necessita decisivamente de um amplo espaço de performance. E aí poder-se-á escutar então realmente tudo, ainda que se trate de um paradoxo: apesar de se ouvir permanentemente algo extremamente heterogêneo – uma vez que nenhum segundo é igual ao outro nessa música –, a peça como um todo soa bastante homogênea, e isto apesar da diferença tímbrica entre as seções individuais, pois o tempo todo os sons se entrecruzam entre si e passeiam pelo espaço com ínfimas variações de dinâmica e de espectro. Esta estrutura é, em certa medida, minha imagem acústica de como vejo a história da música: na verdade, tudo que é passado e tudo que é presente se apresenta aqui ao mesmo tempo, porém não simplesmente de modo simultâneo, mas antes por meio de movimentos em espiral: *simul-trans*.

RP: Esse conceito de espacialização é notável também porque – se o entendi bem – independe da morfologia dos sons espacializados. Não se trata, pois, de subsidiar por meio de um gesto espacial uma dada gesticulação sonora, mas antes de um domínio talvez até circunscrito em si mesmo e autônomo de constituição composicional. Com isso, você se aproxima em *Simultrans* da maneira com a qual você lidou com o espaço em *Pulsares* ou em *Harmonia das esferas*.

FM: Lembro-me muito bem quando, em 2001, difundi em concerto *Harmonia das esferas* para o círculo da escola acusmática de Jonty Harrison na Universidade de Birmingham logo após uma conferência em que analisei a obra. Na conferência, reportei-me aos meus planos detalhados acerca das permanentes rotações de todas as camadas da obra, as quais foram realizadas com o programa *CSound* e para as quais não levei em conta os sons em si. Depois do concerto, Jonty virou-se para mim e disse: "É impressionante como todos os movimentos espaciais funcionam tão bem, apesar de terem sido programados em antecipação e independentemente da matéria sonora, e como soa bem a peça!" Ainda que o conceito de Leibniz acerca do espaço como ordenação relacional dos materiais e não como coisa autônoma esteja muito próximo de meu entendimento do espaço, e apesar de eu considerar por princípio o espaço como um parâmetro relacional da composição eletroacústica, ele pode sim, em condições específicas, ser tratado como parâmetro composicional autônomo: de um lado, a elaboração espacial deve ser julgada fenomenologicamente em relação aos sons, em especial quando tais cálculos são realizados previamente e de forma autônoma; de outro lado, a planificação espacial deve ela mesma ser testada a partir de uma perspectiva auditiva e fenomenológica, verificando-se em que medida as tipologia e morfologia espaciais são claramente perceptíveis na obra. Stockhausen (1964, p.233) bem tinha razão quando, em meio à realização de *Kontakte* em 1959, observou: "A espacialização crescente do som conferirá à música cada vez maior relevo". Tais cálculos espaciais pormenorizados só são suscetíveis de serem elaborados em tempo diferido, ou seja, durante o tempo estendido do trabalho em estúdio, e dificilmente podem ser realizados em tempo real. E mesmo um defensor inveterado do *temps réel*, tal como Manoury (1998b, p.81), é levado a reconhecer que "um procedimento espacial complexo e uma evolução calculada dos parâmetros de

síntese necessitam frequentemente de uma *mise au point* definitiva que talvez se mostre inadequada à situação do tempo real".

RP: Fica evidente que no âmbito de teu conceito específico de espacialização o trabalho em estúdio apresenta algumas vantagens em relação à espacialização em tempo real. Mas o que te incita então às obras mistas nas quais a música instrumental ou vocal se conjuga com camadas eletroacusticamente pré-compostas? E o que te atrai – uma vez que você deposita tanta importância no trabalho minucioso que se dá em estúdio – no uso de meios eletrônicos em tempo real?

FM: Com certeza não o argumento segundo o qual os processos musicais preexistentes e de uma vez por todas prefixados em uma dada mídia de armazenagem de dados soariam de modo inflexível! É enganoso pensar que sejam constituintes materiais os responsáveis pela flexibilidade ou inflexibilidade de uma determinada concepção musical. Toda a *minimal music* soa de modo muito mais inflexível que obras-primas da música de *tape*, tais como *Studie II* ou *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen, *Visage* de Berio ou ainda *Epitaph für Aikichi Kuboyama* de Eimert! Se a ideia musical é flexível e plena de conteúdos, é a rigor indiferente se ela é realizada em tempo real ou se se encontra gravada em uma mídia qualquer.

O que me motiva fundamentalmente a escrever música eletroacústica mista é sem dúvida o *caráter multiplicativo* da eletrônica em relação ao universo instrumental. Refiro-me com isso à multiplicação *espectral*, *espacial* e *estrutural* dos instrumentos pelos meios eletroacústicos – possibilidades que são por si sós muito interessantes e justificam plenamente uma tal interação. Para a realização de tais acontecimentos multiplicativos não se faz imprescindível, entretanto, a eletrônica em tempo real: as grandes obras mistas da história da música contêm inúmeros processos sonoros inquestionavelmente impressionantes que foram possíveis, todos, graças ao uso de fitas magnéticas supostamente "inflexíveis". Nesse contexto, a *fusão* entre gestos musicais provenientes ao vivo dos intérpretes e eventos sonoros eletroacústicos e fixados no tempo desempenha, ao lado do *contraste* entre tais constituições, um papel fundamental. Em obras como *ATLAS FOLISIPELIS*, procurei elaborar toda uma morfologia da interação entre tais polos, entre a fusão e o contraste na relação instrumentos/estruturas

eletroacústicas. Apesar de a fusão constituir indubitavelmente o estado mais almejado e talvez ideal da interação, são raras as obras que transparecem praticamente apenas fusão entre instrumentos e meios eletroacústicos: *Kontakte*, de Stockhausen, certamente constitui o exemplo mais famoso, senão o mais genial.

RP: Você explicou agora mais uma vez em que *não* consiste a superioridade da eletrônica em tempo real... Mas se não é a supostamente maior flexibilidade do tempo real o que te motiva ao emprego composicional de procedimentos em tempo real, o quê então?

FM: Antes de mais nada, preciso reconhecer que a tecnologia do tempo real se desenvolveu bastante desde o final dos anos 1990. Dispomos hoje, efetivamente, de procedimentos e de tecnologias com os quais podemos atingir resultados estruturais e sonoros de alto interesse. É inquestionável que isto possibilita uma expansão substancial do caráter multiplicativo da interação. Aqui vejo uma grande afinidade entre aquilo que constitui o ponto nevrálgico de minha poética na eletroacústica em tempo real e a posição de Boulez: penso aqui na *multiplicação estrutural* do gesto interpretativo, que vai muito além dos desdobramentos em tempo real do "mero" aspecto espectral e espacial. O som não é, pois, somente espacializado ou espectralmente transformado, mas também as figuras estruturais podem, por meio da eletrônica em tempo real, ser desdobradas, e tais desdobramentos dependerão basicamente da maneira pela qual as figuras são executadas pelo intérprete. Nesse contexto, o conceito de Manoury relativo a uma "partitura virtual" (*partition virtuelle*) revela-se de grande importância e constitui um passo além na direção da concepção bouleziana da interação.

RP: De que maneira e com qual função você emprega concretamente então os meios em tempo real nas tuas composições?

FM: Deixe-me evocar um exemplo atual: quis em ambas as minhas obras *Scriptio*, para violino solo, e *TransScriptio*, para violino e eletrônica em tempo real – ambas de 2013 –, levar às últimas consequências as múltiplas possibilidades de gerar processos interativos e abertos por meio da eletrônica em tempo real. Em *Scriptio* interessei-me pela especulação sistemática

a partir de determinados eventos harmônicos tais como estes se defloram no decurso mesmo do ato de compor: *scriptio* é, na verdade, um vocábulo latino que se perdeu e que originalmente significava o "ato da escrita", enquanto gênese da própria *scriptura*. *Transscriptio*, por sua vez, atravessa e transgride a escrita de *Scriptio*. Trata-se, de certo modo, de uma transcrição expandida, pois a estratégia "transcritiva" vai muito além de uma simples transposição. Por tal razão o título não é simplesmente *transcriptio* (ou seja, *transcrição*), mas antes *TransScriptio*. No decurso da peça, ocorrem constantes multiplicações espectrais e espaciais do original *Scriptio*. Mas de acordo com a maneira pela qual o intérprete executa certa passagem, o programa por mim elaborado pode, seguindo certos critérios, identificar e detectar determinadas alturas; caso tais alturas sejam em relação a suas frequências entonadas de maneira exata, tal fato conduz ao congelamento dessas alturas, o que leva o intérprete a tocar algumas páginas extras de partitura: janelas que podem se *abrir* de acordo com a execução musical e que, caso isto ocorra, atravessam, por assim dizer, o texto original. Com isso, não lidamos de forma alguma com uma mão única: a interação faz eclodir, de tempos em tempos, ações retroativas, e essa possibilidade sempre aberta e até mesmo provável, porém não 100% certa de abertura dessas janelas causa no músico intérprete uma tensão psicológica que faz com que emerja com notável intensidade o caráter *live* dessa música.

RP: Por meio da eletrônica em tempo real você resolveria finalmente o velho problema da execução de obras aleatórias, quando então os músicos não produziam suas interpretações das partituras em questão por meio de decisões espontâneas que se davam em concerto, mas antes preparavam de antemão uma ou mais versões interpretativas, estudando-as minuciosamente. O que me fascina nessa concepção é o entroncamento tão bem-sucedido entre rigorosa planificação e liberdade. A eletrônica em tempo real não tem lugar aqui como mais fraco substituto de uma reprodução de sons eletroacústicos previamente realizados, mas antes abre ao intérprete espaços de ação múltiplos, porém de forma alguma arbitrários – e de modo mais preciso, realmente "em tempo real", pois aquilo que se sucede se dá a partir de uma incalculável multiplicidade de interações do intérprete com o texto musical (que ele toca mas também escuta), com as transformações eletrônicas e com sua própria performance. "Da mesma forma que se entra na floresta, dela se

sai"[8] – é assim que diz um provérbio alemão, mas isso já não vale completamente para a floresta: o que vem de volta assim o faz de uma maneira jamais plenamente previsível – e o que se transforma é o que ouve e reage. E isto serve muito bem às múltiplas e multiplicáveis respostas que o intérprete de uma tal obra eletroacústica em tempo real obtém para seu próprio ato interpretativo. Ele põe em marcha algo que é, ao mesmo tempo, consequente e aberto – como a própria vida. Desta feita, você concebe aqui, como compositor, de modo muito consequente as implicações do adjetivo "*live*" – provavelmente você diria, para terminar: do adjetivo "radical"...

FM: ...e com isso revela-se talvez uma parte substancial de minha poética musical, com base, pontuemos, em um princípio filosófico: como certa vez escrevera Pascal, o homem encontra-se com seus pensamentos em meio a duas grandezas infinitas, a saber: de um lado, o infinitamente pequeno, de onde a vida brota; de outro, o infinitamente grande, para onde a morte nos conduz. Viver – e consequentemente *ouvir* – constitui um fato de transição contínua entre ambas essas infinitas delimitações, as quais ao mesmo tempo não devem jamais ser entendidas como limites intransponíveis, pois tais limites podem ser transpostos de infinitas maneiras. Por tal viés, percebo a música como essencialmente *direcional*. "Pois o que é o homem na natureza? Um nada em face do infinito, um tudo em face do nada, um meio-termo entre o nada e o tudo, infinitamente distanciado da compreensão dos extremos" (Pascal, 1951, p.136)[9]. Mas se tais extremos podem nos apavorar (as conclusões muito poéticas de Pascal (ibidem, p.142) o conduzem de modo significativo ao som: "O silêncio eterno desses espaços infinitos me tormenta")[10], então nossa missão ética e estética consiste justamente em não nos contentarmos com um cômodo meio-termo, mas sim em estender radicalmente esse ponto central da existência e da percepção humanas, expandindo-o em direção ao infinito, a fim de que se almeje desvendar, pelas vias do Novo, os sons desses espaços infindáveis – o que ao mesmo tempo significa: inventá-los. Dante também havia se referido a uma tal experiência, quando, ao descrever na *Divina Commedia* sua chegada ao Paraíso, fala sobre

8 *"Wie man in den Wald hineinruft, so schallt es hinaus."*

9 *"Car enfin qu'est-ce que l'homme dans la nature? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout, infiniment éloigné de comprendre les extrêmes."*

10 *"Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie."*

a novidade do som (uma formulação da qual eu logo me apropriei, em 2006, como título de minha peça eletroacústica de música de câmera *La novità del suono*). Pois que não existe mesmo silêncio, e assim deve soar o lema de uma invenção que busque permanentemente o Novo: a sonoridade infinita do ilimitável nos atrai!

2013

PROVAS

PERIODICIDADE E DIRECIONALIDADE NA MICRO E NA MACROESTRUTURA DE *PULSARES* (1998-2000)[1]

Introdução

A obra *Pulsares* para um pianista, orquestra, sons eletroacústicos quadrifônicos e eletrônica em tempo real foi composta entre dezembro de 1998 e julho de 2000. Os sons eletroacústicos foram realizados no Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp, São Paulo, entre março e junho de 2000.

Nessa composição orquestral e eletroacústica, o pianista assume um papel crucial: sentado em uma cadeira giratória, esse instrumentista deve tocar não apenas o piano (normal), como também um piano preparado e cravo (elétrico). Escrita na virada do século XX para o século XXI, essa obra foi concebida como uma espécie de resumo da escritura para piano no século passado. Trata-se, assim, de uma espécie de "concerto para piano". Nesse sentido, o caráter "concertante" da obra não somente abraça a virtuosidade como um de seus traços, mas também contém diferentes referências às contribuições mais significativas do repertório pianístico para o desenvolvimento da linguagem musical da música contemporânea: escritura "normal" para piano; notação sistemática do uso do pedal; piano preparado; o piano como corpo ressonântico para a amplificação de outros instrumentos; piano com modulação em anel; piano eletroacusticamente transformado e espacializado; metamorfose espectral de sons do piano nas camadas sonoras previamente compostas em estúdio (incluindo sons de piano que emergem

1 Versão em português da conferência alemã sobre *Pulsares* ministrada em 17 de dezembro de 2004 no Musikwissenschaftliches Institut da Universidade de Colônia, Alemanha, com apresentação posterior da gravação da obra.

somente em seu regime de ressonância, portanto sem seus ataques); e por fim o próprio papel diferenciado do pianista que toca ao mesmo tempo até três instrumentos de teclado.

Pulsares foi obra selecionada para o mês inaugural do Walt Disney Concert Hall Complex em Los Angeles e de seu teatro experimental RedCat e foi estreada nesse espaço em 23 de novembro de 2003 pelo New Century Players, tendo como pianista Vicky Ray e como regente David Rosenboom. Em 11 de junho de 2004, em São Paulo, ocorreu a estreia brasileira com o Percorso Ensemble e o pianista Nahim Marun sob a regência de Ricardo Bologna.

Forma e instrumentação

Quase todos os aspectos estruturais de *Pulsares* – relações de tempo, rotações espaciais dos sons, número das seções da forma etc. – baseiam-se na série de Fibonacci. A obra estrutura-se em 21 grandes seções (seções A a U na partitura). Antes de A e depois de U os sons eletroacústicos soam desacompanhados, respectivamente com durações de 21" e 55". O andamento e a duração das seções são determinados pelas camadas eletroacústicas, as quais são difundidas ao redor do público por quatro grupos de alto-falantes.

Quanto aos sons eletroacústicos, decidi proceder com algo totalmente inusitado no que diz respeito à espacialidade sonora: com exceção da primeiríssima camada de sons, com sua duração de 21", e que eclodem atrás do teatro e varrem o espaço do público em direção ao palco até atingirem os alto-falantes fronteiros, *todos os sons são rotativos*, o que constitui uma clara referência ao fenômeno dos pulsares. Todas as rotações foram tanto espacial quanto temporalmente elaboradas previamente e de modo minucioso, para posteriormente serem realizadas em estúdio com o auxílio do programa CSound. Para tanto, três foram os parâmetros para o controle das rotações: *direção*, *ângulo* e sobretudo *velocidade*. A rotação mais veloz acontece ao início da seção T: os sons rodam pelas cabeças dos ouvintes 233 vezes por segundo[2].

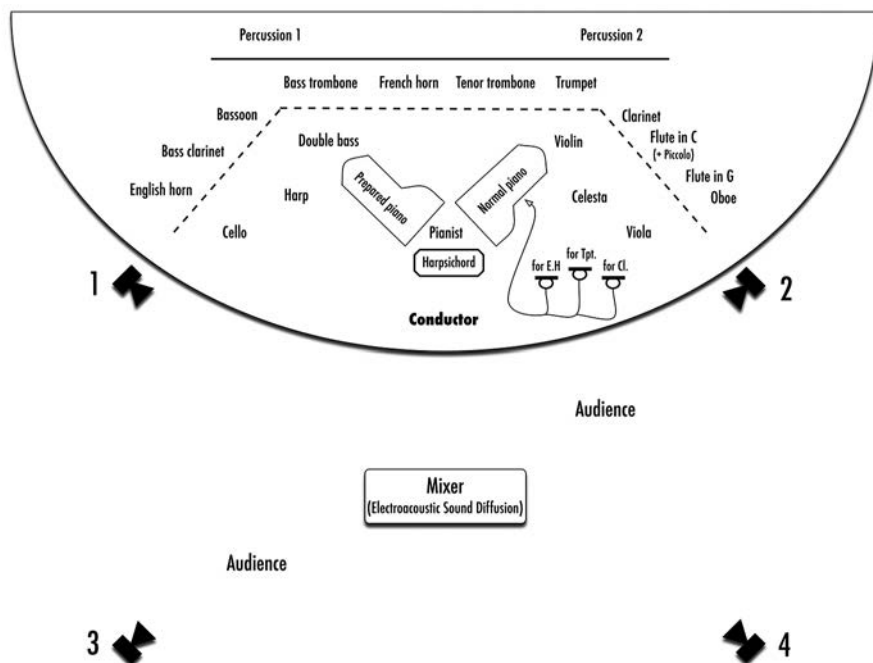
2 Como será dito posteriormente, *Pulsares* é uma espécie de homenagem a Karlheinz Stockhausen, a quem presenteei ao final de 2005 com um exemplar de sua gravação *surround* em DVD. Curiosamente, é de se notar que, bem mais tarde, Stockhausen, em seu último ano de vida – ou seja, em 2007 –, concebera sua obra acusmática *Cosmic Pulses*, que lida igualmente com sons rotativos (observação de janeiro de 2008).

Com exceção de alguns poucos sons sintéticos, de alguns sons de agulha e de alguns ruídos de vento, todos os sons foram derivados ou do piano, ou de diferentes esferas de materiais diversos (plástico, metal, vidro). Na medida em que desejei trabalhar com uma estruturação rigorosa das seções particulares da obra para uma orquestra toda, decidi-me pela primeira vez em uma de minhas composições mistas a conceber antes de mais nada a escritura instrumental, para só então elaborar os sons eletroacústicos. Em decorrência do árduo trabalho em estúdio, que me pareceu extremamente interessante, decidi-me também, no decurso do trabalho de produção eletroacústica em 2000, a realizar uma versão puramente acusmática e octofônica da peça, a qual acaba por possuir uma duração de 34'26'' e tem como título *Harmonia das esferas*, constituindo, dentre minhas obras, uma das mais internacionalmente conhecidas.

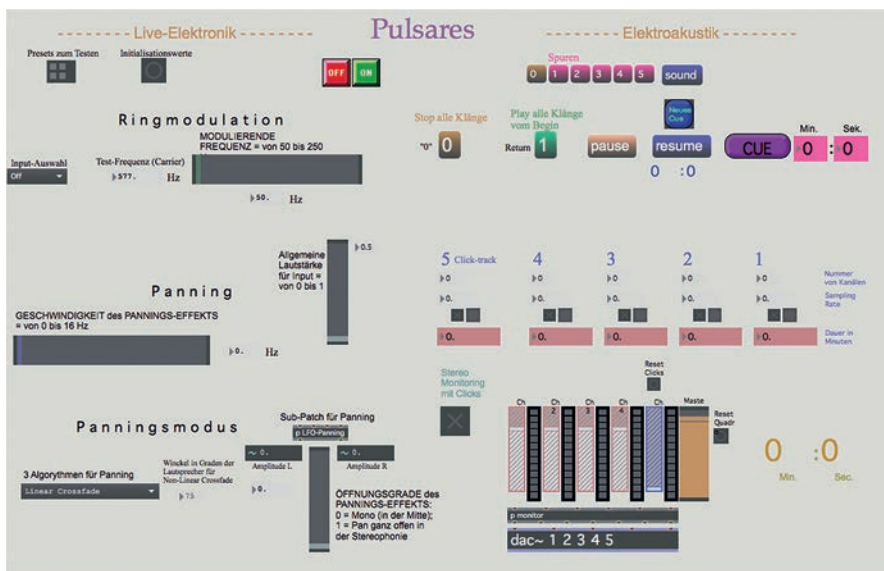
Pulsares pode ser tocada em duas versões. Apesar de ter feito uso de todas as famílias instrumentais, a versão original restringe-se a uma orquestra de câmara com um total de 21 músicos sobre o palco (incluindo o regente). Ao todo, 21 instrumentos são utilizados:

Corne inglês em fá
Clarone em si bemol
Fagote
Trombone baixo em si bemol
Trompa em fá
Trombone tenor em si bemol
Trompete em dó
Clarinete em si bemol
Flauta em dó (também piccolo)
Flauta em sol
Oboé
Percussão (dois músicos)
Harpa
Piano preparado
Piano
Cravo
Celesta
Violoncelo
Contrabaixo
Violino
Viola

Os instrumentos são dispostos de maneira determinada sobre o palco e devem, sem exceção, ser amplificados. No caso de uma execução com uma orquestra maior, as cordas são tocadas por naipes de seus instrumentos que se situam sem amplificação atrás dos instrumentos de sopro.

Figura 11 – Disposição dos instrumentos

Como se vê, a espacialidade dos instrumentos sobre o palco é tudo, menos arbitrária. De um ponto de vista estatístico, os instrumentos com registro mais agudo situam-se propositadamente à direita do palco, enquanto aqueles com registro mais grave situam-se à esquerda. Tal fato não apenas reflete certa oposição com relação à maneira tradicional de se disporem sobre o placo os instrumentos de uma orquestra, como também representa uma espécie de ampliação espacial do próprio piano, instrumento no qual uma dada nota soará, para o pianista, cada vez mais à esquerda quanto mais grave ela for.

Além dos sons eletroacústicos previamente realizados em estúdio, a obra faz uso de outros recursos eletrônicos: o piano é transformado em tempo real por modulação em anel nas seções P a R por meio de um *patch* do programa Max/MSP.

Figura 12 – *Patch* para a eletrônica em tempo real e sua programação

Versão original e material de base

Pulsares são estrelas de neutrons que colapsam em consequência do esgotamento de sua energia. Devido a suas distintas rotações, tais estrelas de neutrons, ao colapsar, emitem radiações regulares periódicas que são recebidas aqui na Terra na forma de sinais periódicos. Quando tal fenômeno foi descoberto nos anos 1960, supos-se que se tratava de sinais provenientes de seres extraterrestres que desejassem travar contato com a humanidade. Ainda que tal suposição tenha se mostrado enganosa mais tarde, ao menos se constatou que existem no Cosmo – ou seja, na natureza do Universo – *periodicidades de distintas medidas e velocidades.*

A estrutura da obra baseia-se nos métodos harmônicos que desenvolvo desde os anos 1980: *módulos cíclicos* e *projeções proporcionais*. Ilustremos de

modo resumido a essência de ambas essas técnicas. De um lado, os *módulos cíclicos* instituem um campo harmônico extendido que é fechado em si mesmo e que se constitui como consequência de uma dada *entidade harmônica* no interior do sistema temporado. Tal entidade pode ser tanto uma entidade sincrônica, na forma de um acorde, quanto uma entidade diacrônica, na forma de uma figura melódica. Tal campo harmônico reside, tecnicamente falando, em uma abstração derivada de modo concreto e serve de material bruto para uma dada obra. De outro lado, posso, por meio das *projeções proporcionais*, e de acordo com determinados critérios, comprimir ou dilatar à vontade no espaço intervalar os intervalos de uma determinada estrutura (de uma entidade ou mesmo de um módulo cíclico). Se por um lado os módulos cíclicos podem gerar estruturas intervalares de alto interesse no âmbito do sistema temperado, por outro lado a elaboração em torno do espaço harmônico pelas vias das projeções proporcionais tem como objetivo a projeção de certas constituições harmônicas em espaços intervalares não temperados[3].

Tanto a concepção cosmológica da composição quanto seu material de base tiveram como intuito erigir uma homenagem a Karlheinz Stockhausen, pois escrevi a obra em um período no qual me sentia bastante próximo de sua obra e de sua pessoa – Stockhausen convidou-me àquela época a atuar como professor de análise de suas obras nos Cursos Stockhausen em Kürten em 1999 e também em 2001, ou seja, depois da conclusão de *Pulsares*. O material de *Pulsares* parte de um ínfimo trecho do *Klavierstück IX* (1954-61) de Stockhausen, constituído de 13 notas. Tais notas jamais emergem como citação em minha obra, mas antes servem de base intervalar estrutural para minhas técnicas harmônicas.

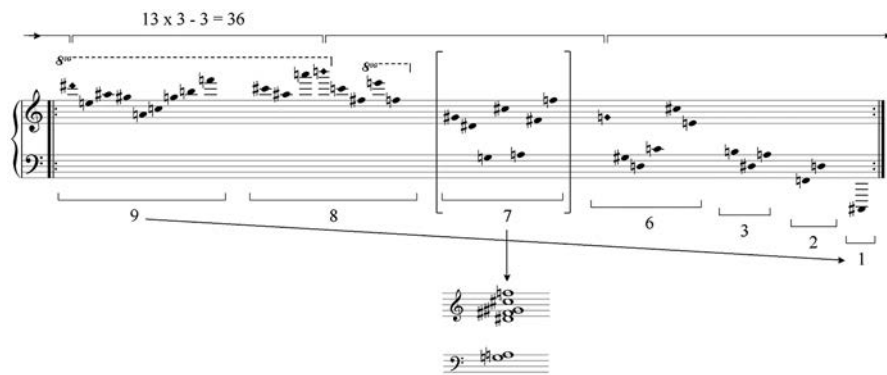
---

3 Sobre ambas as técnicas escrevi de modo detalhado em uma de minhas conferências de Colônia em 1999: vide Menezes (2003, p.33-60).

Figura 13 – Últimos compassos do *Klavierstück IX* de K. Stockhausen

Exemplo sonoro 1 – últimos compassos do *Klavierstück IX* de Stockhausen; depois, apenas a figura respectiva que serve de material de base para *Pulsares*

Desse material derivei um módulo cíclico que designei posteriormente por Módulo Cíclico B (MC B). Com tal módulo elaborei um *perfil principal*. No decurso do trabalho especulativo com minhas técnicas emergiu então uma entidade harmônica que, do ponto de vista estrutural, configura-se como a Entidade Harmônica Principal de *Pulsares*. Toda a obra deriva dessas sete notas, as quais impregnam cada vez mais suas texturas até que, ao final, se extingam como um último *pulsar*.

Figura 14 – MC B com sua Entidade Harmônica Principal

De acordo com as leis dos módulos cíclicos, as 13 notas extraídas do *Klavierstück* de Stockhausen são expandidas e constituem até o fim de seu ciclo intervalar um campo harmônico de 36 notas (13 X 3 – 3). O perfil que daí resulta é então, observado e o número de notas da Entidade Harmônica Principal (sete), estruturado em sete grupos que se comportam, em certa medida, também como um "pulsar", pois que se dá aí uma espécie de "colapso" cuja direcionalidade tende à nota dó sustenido no extremo grave do registro, com uma diminuição gradual do número de notas de seus grupos individuais: 9 – 8 – 7 – 6 – 3 – 2 – 1. Com isso, o campo intervalar verte-se em *campo gravitacional*, processo pelo qual se institui uma evidente polarização de um tom fundamental, a saber: o dó sustenido mais grave que existe no piano[4].

Exemplo sonoro 2a – Perfil Principal do MC com sua estruturação em sete grupos
Exemplo sonoro 2b – Perfil Principal do MC com sua estruturação em sete grupos e Entidade central ao final

4 Preciso admitir aqui – por mais que isto possa parecer estranho nos dias de hoje –, que as notas si bemol e dó sustenido assumem um papel especial em minha música. A polarização de ambas as notas emerge constantemente em diversas de minhas composições. Tal fato explica-se pela importância que assume em minha obra a chamada *Entidade-PAN* (ou acorde-PAN) desde a concepção de *PAN* para orquestra: si bemol 2 – lá bemol 3 – dó# 4 – fá# 4 – dó 5 (considerando-se o lá 4 = 440Hz). O si bemol é, por assim dizer, o "tom fundamental" desta entidade, enquanto o dó sustenido é seu "tom central".

Estruturação e direcionalidade geral

Esses sete *grupos* (ou *frases*) são designados por letras de A a G e não devem ser confundidos com as *seções* de A a U da obra. A fim de conectar a cifra sete com a série de Fibonacci, as sete frases são multiplicadas por três, resultando daí 21 membros que se submeterão a determinadas Projeções Proporcionais (PP). Em consequência desse processo, calculei, com o auxílio do computador, nos esboços, vinte PP como compressões intervalares; a PP 21 corresponde ao espaço temperado original.

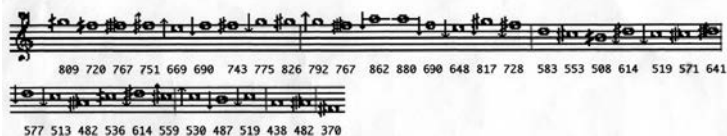
Por meio de um *patch* do programa PatchWork do Ircam que usei para o cálculo das PP, pude determinar com máxima precisão, com valores em Hz, todas as projeções. Na medida em que empreguei tais projeções para a escritura instrumental, arredondei os valores em Hz de modo a usar intervalos aproximativos microtonais. Se considerarmos o Perfil Principal em todas as suas etapas, de sua projeção proporcional mais estreita até sua mais extensa, veremos que se trata de uma direcionalidade gradual à extensão desse perfil.

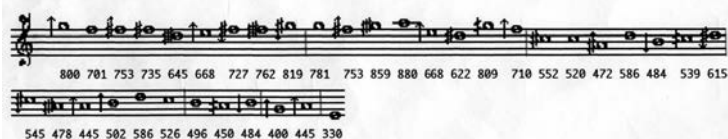
Figura 15 – Âmbito do Perfil Principal do MC B e plano para as vinte PP (compressões intervalares) (esboços)

Figura 16 – Vinte e uma PP do Perfil Principal de *Pulsares* (esta página e seguintes)

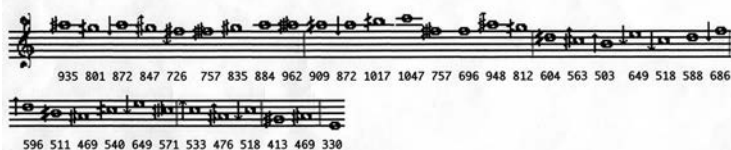
Perfil = Projeção Proporcional 5:

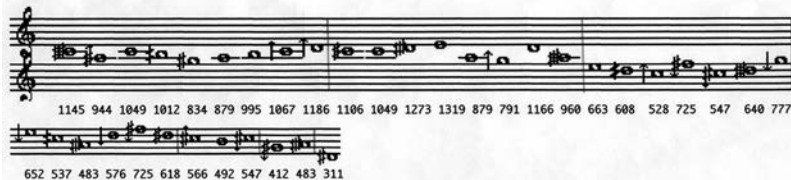
freqüências = 370 438 482 482 487 508 513 519 519 530 536 553 559 571 577 583 614 614 641 648 669 690 690 720 728 743 751 767 767 775 792 809 817 826 862 880

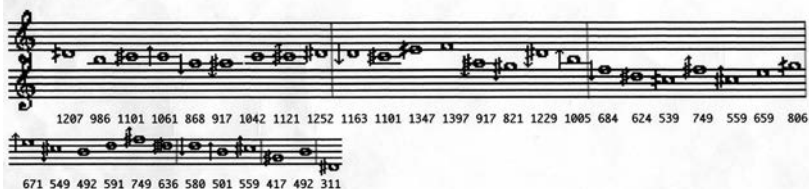
577 513 482 536 614 559 530 487 519 438 482 370

Perfil = Projeção Proporcional 6:

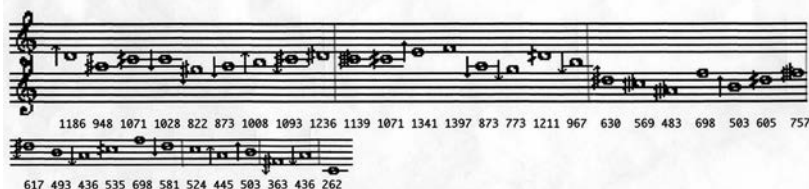
freqüências = 330 400 445 445 450 472 478 484 484 496 502 520 526 539 545 552 586 586 615 622 645 668 668 701 710 727 735 753 753 762 781 800 809 819 859 880

Perfil = Projeção Proporcional 7:

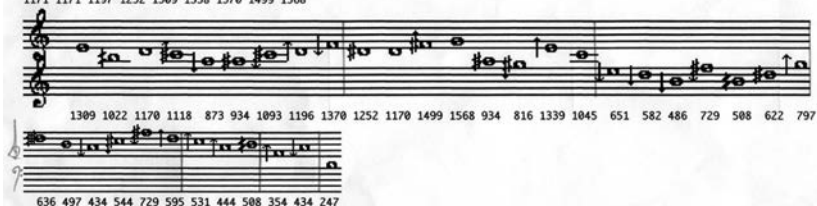
freqüências = 330 413 469 469 476 503 511 518 518 533 540 563 571 588 596 604 649 649 686 696 726 757 757 801 812 835 847 872 872 884 909 934 948 962 1017 1047

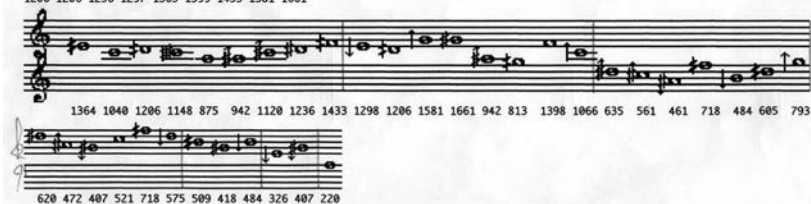
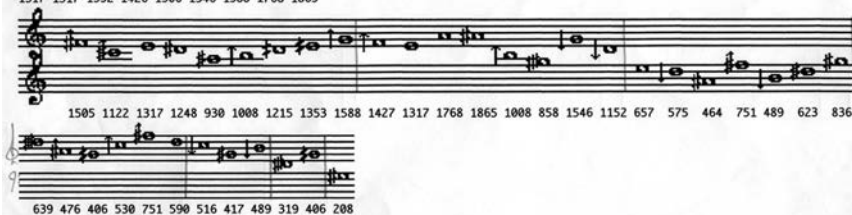
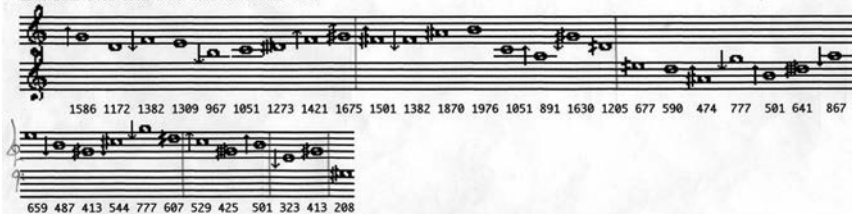
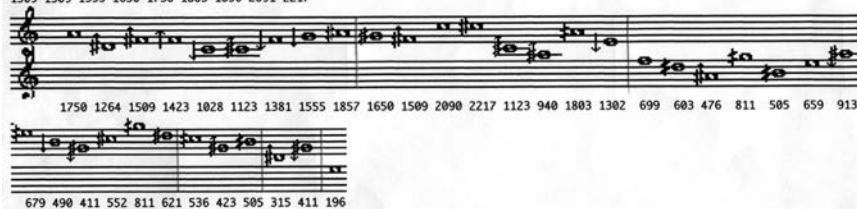
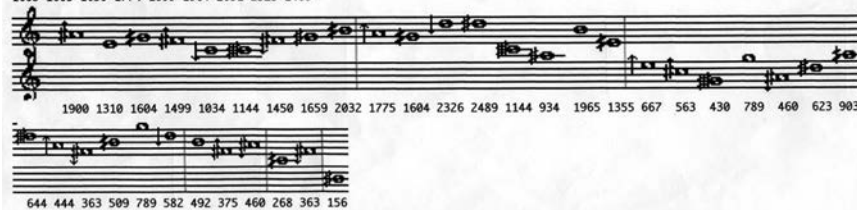
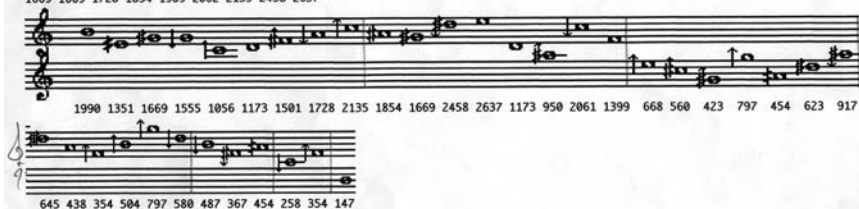
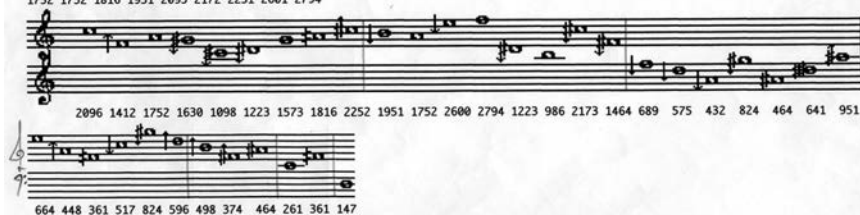
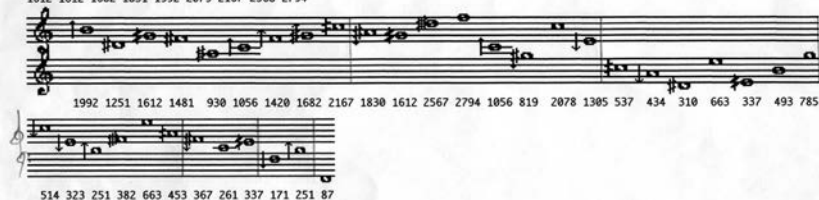
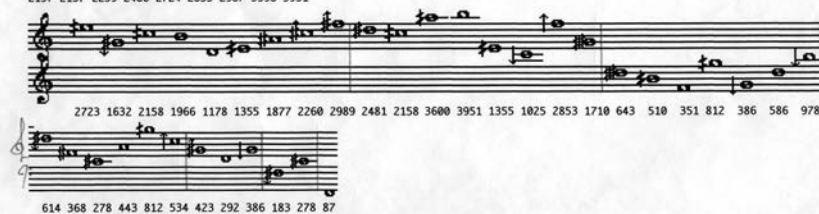
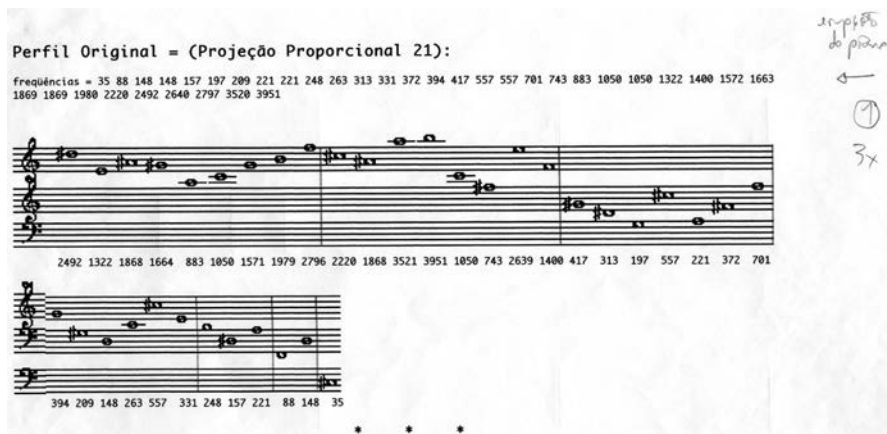
596 511 469 540 649 571 533 476 518 413 469 330

Perfil = Projeção Proporcional 8:

freqüências = 311 412 483 483 492 528 537 547 547 566 576 608 618 640 652 663 725 725 777 791 834 879 879 944 960 995 1012 1049 1049 1067 1106 1145 1167 1186 1274 1319

Perfil = Projeção Proporcional 9:

freqüências = 311 417 492 492 501 539 549 559 559 580 591 624 636 659 671 684 749 749 806 821 868 917 917 985 1005 1042 1061 1101 1101 1122 1163 1208 1229 1252 1348 1397

Perfil = Projeção Proporcional 10:

freqüências = 262 363 436 436 445 483 493 503 503 524 535 569 581 605 617 630 698 698 757 773 822 873 873 948 967 1009 1029 1071 1071 1093 1139 1186 1210 1236 1342 1397

Perfil = Projeção Proporcional 11:

freqüências = 247 354 434 434 444 486 497 508 508 531 544 582 595 622 636 651 729 729 797 816 873 934 934 1021 1045 1093 1118 1171 1171 1197 1252 1309 1338 1370 1499 1568

Perfil = Projeção Proporcional 12:

freqüências = 220 326 407 407 418 461 472 484 484 509 521 561 575 605 620 635 718 718 793 813 875 942 942 1040 1066 1120 1148 1206 1206 1236 1297 1363 1399 1433 1581 1661

Perfil = Projeção Proporcional 13:
freqüências = 208 319 406 406 417 464 476 489 489 516 530 575 590 623 639 657 751 751 836 858 930 1009 1009 1122 1152 1215 1247 1317 1317 1352 1426 1506 1546 1588 1768 1865

Perfil = Projeção Proporcional 14:
freqüências = 208 323 413 413 425 474 487 501 501 529 544 590 607 641 659 677 777 777 867 891 967 1051 1051 1172 1205 1274 1309 1382 1382 1421 1501 1586 1631 1675 1869 1976

Perfil = Projeção Proporcional 15:
freqüências = 196 315 411 411 423 476 490 505 505 536 552 603 621 659 679 699 811 811 913 940 1029 1123 1123 1263 1302 1381 1423 1509 1509 1555 1650 1750 1803 1856 2091 2217

Perfil = Projeção Proporcional 16:
freqüências = 156 268 363 363 375 430 444 460 460 492 509 563 582 623 644 667 789 789 903 934 1034 1144 1144 1309 1356 1450 1499 1605 1605 1659 1774 1899 1964 2031 2325 2489

Perfil = Projeção Proporcional 17:
freqüências = 147 258 354 354 367 423 438 454 454 487 504 560 580 623 645 668 797 797 917 950 1056 1173 1173 1351 1399 1501 1555 1669 1669 1728 1854 1989 2062 2135 2458 2637
1990 1351 1669 1555 1056 1173 1501 1728 2135 1854 1669 2458 2637 1173 950 2061 1399 668 560 423 797 454 623 917
645 438 354 504 797 580 487 367 454 258 354 147
Perfil = Projeção Proporcional 18:
freqüências = 147 261 361 361 374 432 448 464 464 498 517 575 596 641 664 689 824 824 951 985 1099 1223 1223 1412 1465 1573 1631 1752 1752 1816 1951 2095 2172 2251 2601 2794
2096 1412 1752 1630 1098 1223 1573 1816 2252 1951 1752 2600 2794 1223 986 2173 1464 689 575 432 824 464 641 951
664 448 361 517 824 596 498 374 464 261 361 147

Perfil = Projeção Proporcional 19:
freqüências = 87 171 251 251 261 310 323 337 337 367 382 434 453 493 514 537 663 663 785 819 930 1056 1056 1252 1305 1420 1482 1612 1612 1682 1831 1992 2079 2167 2568 2794
1992 1251 1612 1481 930 1056 1420 1682 2167 1830 1612 2567 2794 1056 819 2078 1305 537 434 310 663 337 493 785
514 323 251 382 663 453 367 261 337 171 251 87
Perfil = Projeção Proporcional 20:
freqüências = 87 183 278 278 292 351 368 386 386 423 443 510 534 586 614 643 812 812 978 1025 1177 1356 1356 1633 1710 1878 1966 2157 2157 2259 2480 2724 2853 2987 3598 3951
2723 1632 2158 1966 1178 1355 1877 2260 2989 2481 2158 3600 3951 1355 1025 2853 1710 643 510 351 812 386 586 978
614 368 278 443 812 534 423 292 386 183 278 87

* * *

Estrutura global de *Pulsares*

O ciclo de 21 âmbitos espaciais do Perfil Principal foi então multiplicado pela cifra 7, de modo que ao final tive à disposição, como resultado desse processo, sete ciclos de 21 PP cada (correspondentes às seções de A a U), cada qual com três perfis completos das sete frases/grupos que vão de A a G. Destarte, pude derivar minuciosamente tanto a estruturação quanto o percurso geral de toda a obra a partir do desenvolvimento do MC B, o qual se submeteu a uma contínua variação pelas PP.

Cada uma das 21 linhas horizontais da Figura 17 corresponde então a uma das 21 seções da obra, cada qual consistindo de um perfil. Cada perfil é dividido, a cada vez, em sete grupos ou frases (linhas verticais), cada qual, por sua vez, submetido a uma PP. Os sete ciclos, que constituem a totalidade da obra, são organizados pelo agrupamento, respectivamente, de três perfis (ou de três seções).

Visando elaborar este desenvolvimento extensivo das estruturas, organisei primeiramente os sete ciclos das PP de tal maneira que os valores das PP do primeiro ciclo ocorressem em sua ordem normal, enquanto os das PP dos demais ciclos, entretanto, sofressem uma alteração pela rotação em três colunas à esquerda, de forma que a ordem das PP voltasse ela mesma à disposição original após sete ciclos. Desta feita, o primeiro ciclo inicia-se com a coluna 1, enquanto o segundo ciclo se inicia com a coluna 4, o terceiro ciclo com a 7 etc. Um oitavo ciclo – caso ele existisse – começaria novamente, de modo cíclico, com a coluna 1. Tal processo é elucidado pela Figura 18 por meio das cifras em azul.

Figura 17 – Vinte e uma PP da Estrutura Principal da obra (a partir do MC B) (esboços)

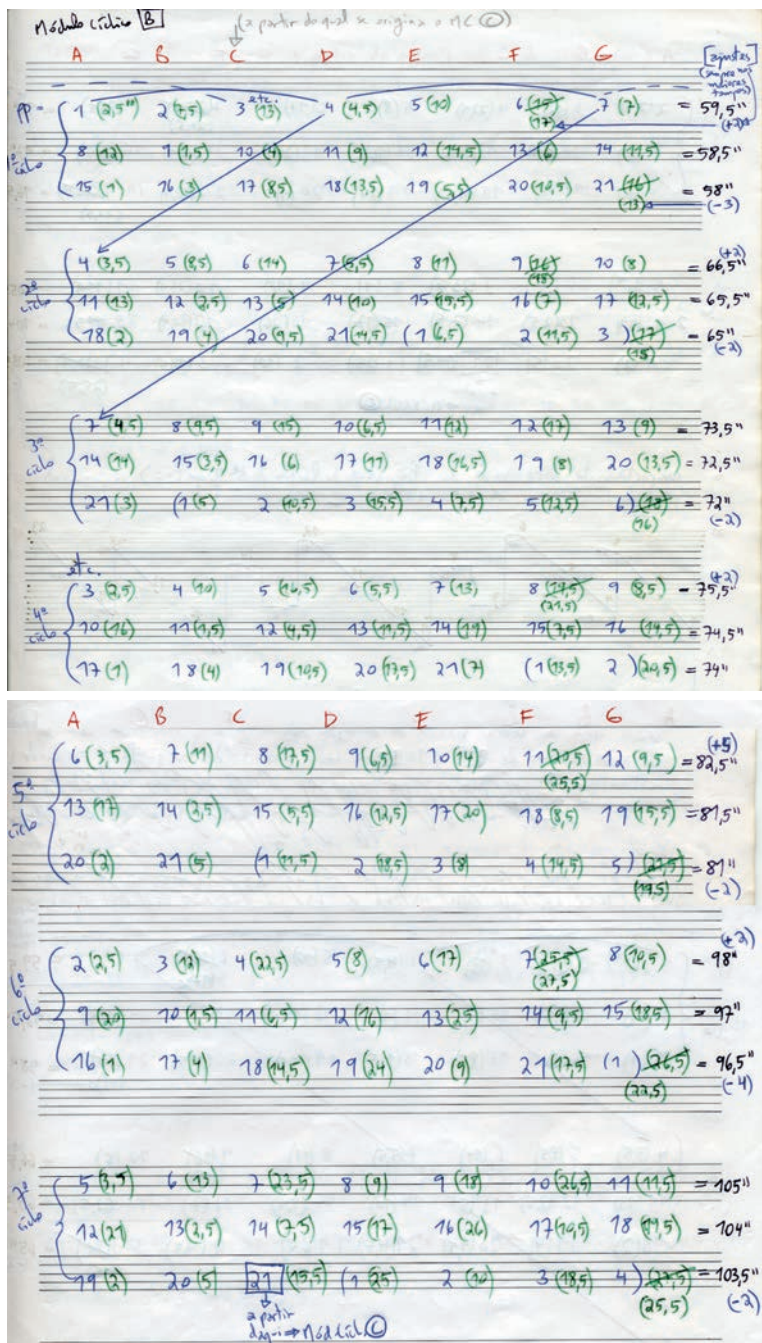
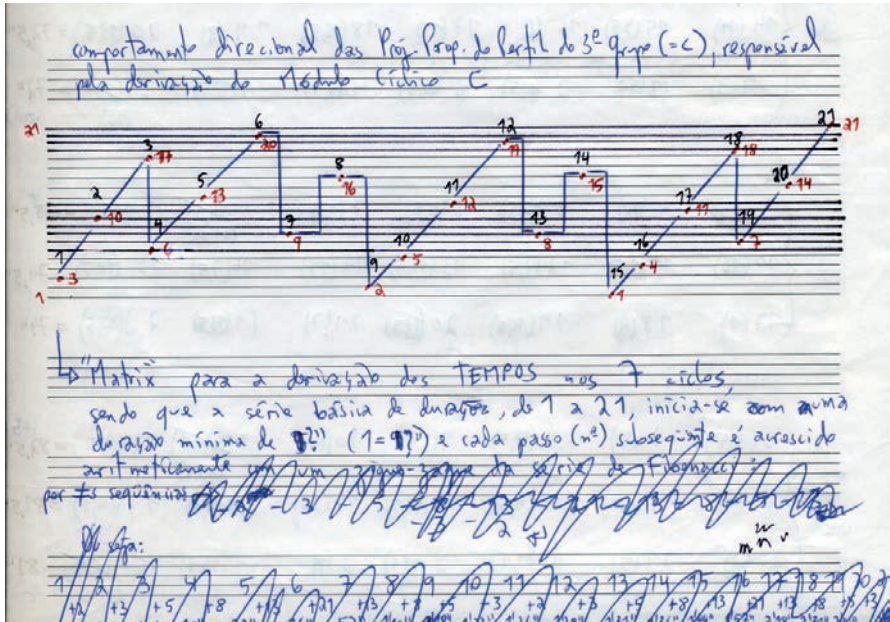
Figura 18 – Plano para as rotações dos ciclos e para a duração de cada PP do MC B na totalidade da obra (esboços)

Se observarmos as PP que aparecem a cada vez no *terceiro grupo* – ou seja, no grupo correspondente à Entidade Harmônica Principal –, obteremos a seguinte ordem: 3 – 10 – 17 – 6 – 13 – 20 – 9 – 16 – 2 – etc. Esta sequência numérica será então por mim utilizada para o cálculo da duração de cada ciclo.

Figura 19 – Perfil de durações para o desenvolvimento da obra como um todo (esboços)

Com base em tal processo, pude constituir uma tabela na qual estipulei as durações para cada PP particular (veja Figura 20). Para tanto, dispus por sete vezes as 21 PP em linhas horizontais, em que às primeiras colocações das primeiras três linhas (1-3) foi atribuída a duração de 1'', às primeiras colocações das linhas seguintes (4-6), a duração de 2'', e finalmente à primeira colocação da linha 7, a duração de 3''. A cada vez, empreguei distintas séries numéricas a serem somadas à primeira duração de base, visando ao aumento das durações, sendo que, inicialmente, utilizei o passo periódico de 0,5'' + 1'', em seguida o de 0,5'' + 1'' + 1,5'', e por fim o de 0,5'' + 1'' + 1,5'' + 2,5''. Por meio deste processo, emerge não apenas uma aumentação das durações das PP ao decurso de uma mesma linha, como também uma extensão da duração global de cada ciclo. O ciclo mais breve nessa tabela possui uma duração de

2'56", enquanto o mais longo dura 5'12,5", ou seja, quase o dobro da duração do mais curto.

Por tal via, foi-me possível incorporar na obra uma outra importante maneira de enxergar os fenômenos cosmológicos, a saber: a concepção segundo a qual o Universo se encontra em contínua expansão. A fim de garantir coerência com relação a esta hipótese, reorganisei então a ordem sequencial dos ciclos de tal maneira que ao primeiro ciclo correspondessem as durações mais breves, enquanto ao sétimo ciclo correspondessem as durações mais longas. E a fim de fazer com que esta extensão temporal geral fosse musicalmente perceptível, precisei efetuar uma permutação da ordenação dos valores aritméticos de soma.

Para determinar as durações individuais de cada PP, projetei, após ter calculado todas as somas aritméticas, a sequência numérica pela qual emerge a Entidade Harmônica Principal (ou seja, a série numérica 3 – 10 – 17 – 6 – 13 – 20 etc.) na linha das cifras dos segundos, verificando, nesse processo, cada duração resultante dos segundos de cada colocação que corresponde a um valor desse série numérica. Trata-se, aqui, de uma técnica de permutação cíclica muito próxima às permutações simétricas de Olivier Messiaen, tal como este a desenvolveu e empregou originalmente para a determinação dos valores de duração das notas nas *Strophes* de sua obra orquestral *Chronochromie* (1959-1960) e que eu já havia utilizado antes, em 1995, para a interpolação de perfis de alturas em *TransFormantes II* para clarinete e piano.

Daí resulta, pois, a sequência de valores de duração (em segundos) associada às PP particulares, por exemplo: 2,5" – 7,5" – 13" – 4,5" – 10" – 15" – 7" para o primeiro perfil dos grupos A a G que se submetem às PP de 1 a 7 (veja mais uma vez a Figura 17). Visando a organizar de modo hierárquico a duração global de cada perfil completo no interior de um dado ciclo, procedi parcialmente, quando necessário, com pequenas alterações dos maiores valores de um determinado perfil. Destarte, obtive no geral e no decurso de cada ciclo uma diminuição das durações de cada um de seus respectivos três perfis – no caso do primeiro ciclo as durações diminuem de 59,5" (do primeiro perfil) a 58,5" (do segundo perfil) para atingir a duração de 58" (terceiro perfil).

Figura 20 – Valores de duração para cada ciclo do MC B (esboços)

Escritura durativa ao invés de composição métrico-rítmica

Se voltarmos mais uma vez à Figura 20, poderemos agora entender com mais detalhes como se desenvolve a estrutura global da obra. Nesse sentido, há de se notar que fiz da ideia da expansão temporal, como transposição da expansão espacial do Universo, o princípio de base da composição, pois de acordo precisamente com este princípio é que inverti a sequência dos três

perfis no interior de um mesmo ciclo, ou seja, a partir disso é que simplesmente troquei a primeira pela terceira linha de cada ciclo. Com isso, temos como resultado, no decurso de toda a composição, uma *contínua extensão* das durações de cada perfil – ou seja, de cada seção de A a U: após a elaboração de toda a partitura, assim como de todos os sons eletroacústicos, dura a primeira seção A exatamente 55", enquanto a última seção U possui precisamente uma duração de 1'45,3".

No mais, procedi no plano global com mais uma permutação: para que o grupo 3, que corresponde à Entidade Principal – e que por isso deveria ser de alguma forma realçado –, pudesse emergir de maneira nítida no decurso de cada perfil em particular, decidi permutar sua duração com a duração daquele grupo ao qual originalmente deveria corresponder o maior valor de duração. Desta feita, as transformações da Entidade Harmônica Principal no interior de cada perfil soam, ao longo de toda a obra, sempre com a maior extensão dentre todos os grupos de um dado perfil.

Se observarmos o plano global, perceberemos, por um lado, que em geral cada perfil, que corresponde respectivamente a cada linha desse plano global (portanto, a cada seção de A a U), apresenta uma certa tendência à expansão das PP com relação aos sete grupos ou frases de A a G, o que, por outro lado, contrasta intencionalmente com a tendência à compressão espacial intervalar de cada ciclo tal como esta se perfila pela repetição de seus três perfis. Se, por exemplo, considerarmos o primeiro ciclo com seus perfis A a C, veremos claramente, por um lado, que os valores das PP no interior de cada linha (ou seja, de cada perfil ou seção) tornam-se cada vez maiores, enquanto, por outro lado, os valores absolutos de linha a linha tornam-se menores: 15 16 17 18 19 20 21; depois: 8 9 10 11 12 13 14; e por fim: 1 2 3 4 5 6 7.

Na medida em que surge daí, em essência, uma *direcionalidade não linear* da expansão temporal no decurso da obra, consegui gerar uma estrutura que se comporta sempre como uma espécie de "respiração" cada vez mais expansiva do espaço intervalar. A estrutura temporal de *Pulsares*, portanto, respira.

A respiração do espaço intervalar na obra dá-se pelo fato de que cada ciclo de três perfis se inicia com uma clara expansão intervalar que, logo depois, tende, contudo, a uma súbita densificação dos intervalos. Depois que, com o terceiro perfil de cada ciclo, se atinge a máxima compressão intervalar, escancara-se a abertura do espaço intervalar, de modo periódico, ao início

do ciclo seguinte, em uma radical expansão do perfil. Trata-se, aqui, de uma outra maneira de estruturar a periodicidade.

Tudo isso aponta para uma particularidade formal da obra: quase cada seção de *Pulsares* – ou seja, quase cada repetição do Perfil Principal – começa com uma marcante explosão e termina com a polarização de uma única nota, a qual soa, a cada vez, como o resultado de uma determinada PP como uníssono em toda a orquestra, é reforçada pela difusão nos sons eletroacústicos de um som proveniente de piano com modulação em anel, e é, justamente pela presença de tal transformação espectral, relativizada. Tais uníssonos atuam ao final de cada seção como uma espécie de sinal para o advento da próxima seção. Cada seção comporta-se de certo modo, assim, como uma espécie de *small bang* que esgota paulatinamente sua energia e que acaba por gravitar em torno de um único tom fundamental. Mas mesmo aí não há lugar para qualquer processo linear, pois que a explosão inicial se desbota, em consequência da perda de sua energia, ao início de algumas seções; e em algumas das densificações do espaço sonoro ao início de determinados perfis a energia de tais eclosões é totalmente neutralizada. Assim é que ao início do perfil (seção) I ao final do terceiro ciclo, em L ao final do quarto ciclo, e em O ao término do quinto ciclo não há qualquer explosão.

A cada seção da obra é atribuído, pois, um Perfil Principal. Suas notas são distribuídas pelos instrumentos. Porém, na medida em que cada um dos sete grupos de um dado perfil submete-se a uma determinada PP, jamais um Perfil Principal soará enquanto tal na orquestra; ele será, isto sim, percebido de grupo a grupo por uma permanente variação de seu espaço intervalar.

Tomemos com exemplo o primeiro ciclo das seções de A a C e também a seção D seguinte sem os sons eletroacústicos. Aqui lidamos a cada um dos três perfis sempre com o mesmo contorno, o qual, no entanto, se desenvolve em direção a uma condensação do espaço sonoro. No decurso deste primeiro ciclo, os intervalos do perfil tornam-se, pois, cada vez menores, até desembocarem novamente em um espaço sonoro mais amplo ao início do próximo ciclo (ou seja, da seção D).

Exemplo sonoro 3 – Seções de A a D, sem os sons eletroacústicos e com partitura

Para que o andamento das texturas escritas correspondesse exatamente às durações particulares de cada PP, decidi utilizar, em conformidade com o

número de notas da Entidade Harmônica Principal, sete marcações metronômicas. Consequentemente, origina-se daí um desenvolvimento agógico no qual, em relação às mudanças de *tempi* – e apesar das durações fixas das estruturas eletroacústicas –, transparece uma considerável flexibilidade. O perfil agógico daí resultante remete-nos de modo sintomático aos contornos gerais de minha cidade natal, São Paulo, com seus edifícios.

Figura 21 – Desenvolvimento agógico da obra total

Diante da exposição dos precodimentos que desenvolvi para a elaboração do transcurso temporal da composição, fica claro como me distancio da maneira tradicional pela qual se constituem a métrica e a rítmica. No âmbito de uma música radicalmente especulativa, parece que tal atitude tradicional com relação à composição do tempo foi há tempos superada. Desde o advento da música eletroacústica os compositores manifestam cada vez mais seu interesse pela *duração* dos acontecimentos musicais ao invés de se interessarem pela simples constituição das figuras rítmicas.

A escritura musical orienta-se, assim, muito mais pela *duração* do que pelo ritmo. Destarte, fica evidente a maneira pela qual compus *Pulsares* no que diz respeito ao transcurso temporal: após ter determinado com precisão a duração das estruturas individuais, compus em grande parte com bastante "liberdade" no interior de campos temporais dessas mesmas estruturas. Isto pode ser muito bem observado a partir da primeiríssima página dos esboços da obra. A energia harmônica distribui-se e é compartilhada por determinados instrumentos de acordo com uma cuidadosa observação de um dado perfil no interior de um campo temporal previamente definido. Trata-se aqui de um típico exemplo do que designo por *escritura durativa* – ao invés de uma escritura tradicional, orientada à métrica.

Figura 22 – Esboço das primeiras páginas da partitura: *escritura durativa*

Isto não quer absolutamente dizer que me nego a trabalhar com valores exatos de durações e com sua elaboração. Como logo demonstrarei, desenvolvi sob este aspecto uma técnica específica de *Rotações Rítmicas*, que tecerá correspondências com o procedimento dos módulos cíclicos. Minha concepção de tempo é, porém, de outra natureza e obedece antes ao princípio das *durações*, não ao dos *ritmos*. Com *Pulsares* tornou-se claro para mim que o desenvolvimento de uma tal escritura, orientada às durações, constituía uma condição essencial. Desde então tal procedimento – como é notório por exemplo em uma obra como *labORAtorio* (1991; 1995; 2003) – constitui em essência a maneira pela qual escrevo música instrumental.

A respiração do espaço intervalar em *Pulsares*

Desejo por ora elucidar exemplos da respiração do espaço intervalar no decurso temporal de *Pulsares*. Lancemos mais uma vez um novo olhar sobre a estrutura principal (vide Figura 17), de modo que possamos nos atentar a alguns de seus traços peculiares.

Se observarmos mais atentamente as colunas dos grupos/frases individuais de A a G, veremos que a cada grupo isolado, em cada linha e ao longo da peça, corresponde uma distinta PP. Cada frase do Perfil Principal será, pois, projetada em um dado momento em um distinto espaço intervalar. Submetendo-se ao princípio da rotação, tais PP são, na estrutura principal – como já explanado – deslocadas à esquerda, de modo que cada PP será aplicada a cada vez a um outro grupo de notas, a uma outra frase. Com isso, cada perfil (cada linha que corresponde a uma seção da obra) percorre uma certa sequência de condensação dos intervalos, com exceção exatamente dos grupos nos quais se tem o espaço original temperado, com a cifra 21. Percebe-se que os intervalos que ocorrem imediatamente após o espaço temperado submetem-se a uma radical condensação: após a cifra 21 segue-se sempre a cifra 1. Apenas no primeiríssimo perfil isto não ocorre, justamente porque lá a cifra 21 coincide com o sétimo e último grupo de notas. Excetuando-se esta situação, ocorre sempre o seguinte: se o perfil do material principal emerge com seu âmbito intervalar original, temperado, tal fato terá como consequência uma transformação radical do âmbito intervalar, com uma sua radical compressão.

Desta forma, podemos em geral falar, com relação à expansão gradual do registro das alturas, de três distintas "escalas" das projeções proporcionais (ainda que sempre se trate de compressões dos intervalos): bem estendida, meio estendida e condensada. Ouçamos as duas "escalas" opostas do espaço intervalar no interior de um único ciclo, ou seja, primeiramente um perfil que seja ao início de um ciclo expandido ao máximo possível e em seguida um outro que, ao final de um ciclo, seja comprimido ao máximo.

Primeiramente cinco exemplos de perfis estendidos: seções A, D (ambas completas desta vez, ou seja, com sons eletroacústicos), G sem o piano (com o primeiro grupo explosivo original que ocasiona já no segundo grupo uma radical compressão do espaço intervalar), P sem o Trio e sem piano, e finalmente S quase já ao fim da obra. Quando da seção S, trata-se da última aparição de um dado grupo com seu perfil original (cifra 21), e isto ocorre sintomática e intencionalmente no terceiro grupo, correspondente à Entidade Harmônica Principal. A partir daí, a Entidade adquire cada vez mais importância, quer seja por meio de sua ressonância, quer seja pelas rotações espaciais que são como que excitadas pelos ataques do piano. A Entidade Harmônica Principal é, por assim dizer, polarizada até o fim da obra, até que desapareça com um último pulsar.

Exemplo sonoro 4 – Seções A, D, G (sem piano), P (sem Trio e sem piano) e S

Agora, ouçamos cinco exemplos de perfis comprimidos: as seções C (agora com sons eletroacústicos), F, L sem piano, O sem Trio, e por fim U (como última seção da obra). As partes instrumentais desaguam nessas passagens em silenciosas, introvertidas texturas.

Exemplo sonoro 5 – Seções C, F, L (sem piano), O (sem Trio) e U

Resumo do piano contemporâneo

Há uma outra consequência formal fundamental que se dá a partir do deslocamento do âmbito intervalar original e temperado por sobre distintas colunas da estrutura global da obra: o tratamento do piano. Quando emerge um dado grupo com o âmbito temperado, tal fato faz emergir igualmente acontecimentos especiais na parte do pianista.

Assim é que o piano – como já mencionado anteriormente – transmuta-se na difusão eletroacústica em corpo ressonântico ao final do primeiro perfil (grupo G).

Quando do grupo D na Seção D, começo a desenvolver uma maneira de notação especial para os pedais. Em tal processo emergem cada vez mais acordes.

Ao início do terceiro ciclo com a seção G concentro-me em uma escritura linear do piano que apenas ao final do processo transforma-se em uma escritura acórdica.

Em J eclode o espaço intervalar original no grupo E, e isto motiva o uso do piano preparado.

No grupo B da seção M ao início do quinto ciclo atinge-se nos sons eletroacústicos, em decorrência da simultaneidade de 13 camadas sonoras, o momento de maior densidade de toda a peça. O piano é levado aqui a seu registro mais grave e após uma nota extremamente acentuada permanece acionado o pedal de sustentação. Um Trio constituído por clarinete, corne inglês e trompete toca amplificado à frente do palco e utiliza-se do piano como corpo ressonântico.

Com o grupo F ao final da seção P emerge o piano com modulação em anel, o qual é contraposto a um segundo piano igualmente modulado em anel nos sons eletroacústicos que soa exatamente com as mesmas notas do piano executado ao vivo, porém com outras frequências modulantes.

Por fim, um acorde com a Entidade Principal no grupo C na seção S é polarizado. Desenvolve-se no piano uma parte linear no decurso da qual tal acorde é executado de modo contrastante por sete vezes, o que a cada vez detona nos sons eletroacústicos uma outra rotação de sua ressonância ao redor do público.

Gostaria de soar como exemplo o início do terceiro ciclo com a seção G e seu grupo A, desta vez com o piano e com os sons eletroacústicos, uma vez que apenas aqui o Perfil Principal é efetivamente ouvido enquanto tal. Depois que esse material principal de *Pulsares* é tocado pelo piano por três vezes, em que o número original de sons apenas é atingido na terceira vez, emprego cinco compressões intervalares do perfil até que se ouçam apenas acordes no registro médio do piano. Neste processo, que se desenvolve até a seção I inclusive, ouve-se nitidamente pela primeira vez na obra a Entidade Principal com suas sete notas. Paralelamente ao piano, ouvimos distintos acontecimentos na eletrônica, em meio dos quais, contudo, um glissando paradoxal descendente correspondente ao Perfil Principal que fora realizado

por meio de síntese por computador com o programa CSound e que desemboca nas mesmas frequências da Entidade Principal.

Exemplo sonoro 6 – Piano e sons eletroacústicos da seção G a I

Figura 23 – Seções G a I, apenas o piano (quatro páginas)

Flo Menezes: PULSARES

11

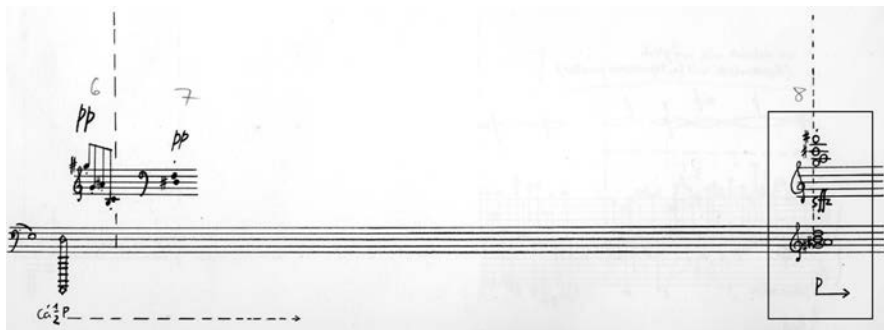
Flo Menezes: PULSARES

Piano com modulação em anel

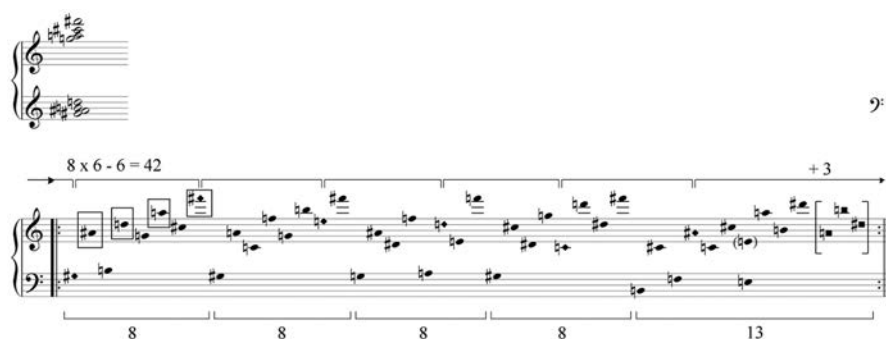
Gostaria, agora, de elucidar brevemente o emprego do piano com modulação em anel. *Pulsares* pertence às obras nas quais procurei trabalhar com um número maior de módulos cíclicos simultaneamente. Em *ATLAS FOLISIPELIS* (1996-1997), para um oboísta, dois percussionistas (membranas), sons eletroacústicos e eletrônica em tempo real *ad libitum*, derivei, a partir de determinadas elaborações, módulos cíclicos diversos de *uma mesma* entidade harmônica. No caso de *Pulsares*, permiti-me trabalhar com mais de uma entidade e derivar destas distintos módulo cíclicos.

Como material de base para o piano com modulação em anel, escolhi uma outra entidade harmônica. Este foi, na realidade, o material primário de toda a obra, pois como referência a Stockhausen desejei ter à mão como base tanto uma entidade vertical quanto uma horizontal de sua obra. A figura que subsidia o MC B constitui – como já visto – uma configuração *diacrônica*. Antes de ter decidido usá-la, tinha à vista já de uma entidade *sincrônica*, ou seja, de um acorde extraído de uma outra obra de Stockhausen, a qual deveria me servir como estrutura para o MC A, e que, posteriormente, acabou se tornando o material para o piano com modulação em anel. Pode-se deduzir de onde ela provenha. Com certeza pensa-se imediatamente em *Mantra* (1970). Entretanto, orçamos de onde provém efetivamente este material de base para esta parte de minha composição:

Exemplo sonoro 7 – Trecho de *Kontakte* de Stockhausen

Figura 24 – Trecho de *Kontakte* de Stockhausen

Esta constituiu a intenção estrutural de base – se assim posso chamá-la – de minha nova obra. A este especial momento não de *Mantra*, mas antes de *Kontakte* quis me referir.

O MC A origina-se dessa entidade. Seu perfil possui um contorno quase espiralado que deriva ao mesmo tempo de uma forma de onda quadrada e de uma em dente de serra. Neste contexto, levei em conta a ambiência estrutural da obra de Stockhausen, em grande parte determinada pela série de Fibonacci, pois tal acorde é no contexto de *Kontakte* o oitavo elemento de uma sequência e consiste de oito notas. Meu módulo possui cinco grupos ou frases, em que os quatro primeiros consistem de oito notas. Na medida em que o quinto grupo precisaria consistir em dez notas – um número que não pertence à série de Fibonacci –, permiti-me uma irregularidade ao final do módulo: simplesmente repeti as três últimas notas com transposições de oitava, de modo que o último grupo abarcasse ao todo 13 notas que funcionassem como uma espécie de cadência.

Figura 25 – MC A com sua Entidade Harmônica

Exemplo sonoro 8 – Módulo Cíclico A com sua Entidade Harmônica

E também com relação às PP que estão associadas a este material há uma irregularidade. Caculei para tanto sete PP mais o âmbito intervalar original do módulo, o que resultou ao todo em oito "PP". Porém, na medida em que o âmbito das alturas deste módulo cíclico se revelou com sendo essencialmente menor do que o do MC B, elaborei ainda uma nova PP como extensão radical do registro das alturas, em que as notas extremas, grave e aguda, do módulo fossem transpostas ainda, respectivamente, a uma oitava abaixo e acima.

Figura 26 – Âmbito do perfil do MC A e plano para as oito PP + original (esboços)

A fim de realizar o desenvolvimento global do piano com modulação em anel com base em tais PP, elaborei então um contorno no qual primeiramente todas as PP do grupo 1 do módulo fossem sequencialmente justapostas uma após a outra, para depois todas as PP do segundo grupo se submeterem à mesma estruturação etc. Como resultado de tais concatenações de todas as PP por grupos de notas do módulo, decidi então transcorrer toda a estrutura derivada de trás para diante, em sentido retrógrado, de forma que ao final do processo eu atingisse uma concentração no meio do registro do piano. Os locais exatos desse contorno global nos quais há coincidência com o espaço intervalar original fornceceram-me então o pretexto para a variação das frequências da modulação em anel. Daí resulta, pois, a seguinte estrutura, a qual resume o piano com modulação em anel.

Figura 27 – Perfil para o piano com modulação em anel (esboços)

Se ouvirmos agora a seção R de *Pulsares*, entenderemos por que desejei ter como resultado do piano com modulação em anel uma certa tensão no centro do registro do instrumento solista: o momento que se segue ao início da seção S constitui efetivamente a última grande explosão do material, e

Figura 28 – Derivação dos acordes para o piano (esboços)

com o intuito de enaltecê-la fiz com que tal explosão ocorresse logo após uma concentração extrema do registro, com uma concentração máxima de energia na textura pianística.

Exemplo sonoro 9 – Seção R, completa

Piano preparado

Se considerarmos o registro das alturas e suas respectivas notas com relação à Entidade Principal (grupo C) ao longo do desenvolvimento que se espraia pela 21 PP do MC B (vide Figura 17), obtém-se a sequência de acordes da Figura 28.

Interessou-me aí em especial a conexão de tipo cadencial entre o penúltimo e o último acorde, original. Entre ambos abri então uma espécie de *janela* e por meio de um *patch* do programa do Ircam PatchWork calculei uma interpolação de sete acordes, número mais uma vez correspondente às notas da Entidade Harmônica Principal. Os âmbitos intervalares desses acordes derivados foram então expandidos consideravelmente, a fim de que eu obtivesse daí outras sete PP. De tais acordes, expandidos e derivados por PP, escolhi os últimos quatro, multiplicando-os com três cernes intervalares centrais que foram, por sua vez, derivados dos três acordes. Desse processo resultam oitro multiplicações no sentido bouleziano do termo.

Figura 29 – Oito multiplicações

MULTIPLICAÇÃO 3:
acorde 12
nucleo A =
4 + 2M
chord M
chord M
2P
MULTIPLICAÇÃO 4:
acorde 12
nucleo B =
4< + 3m
chord M
chord M
2D

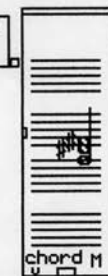
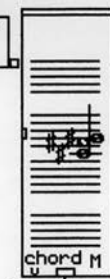
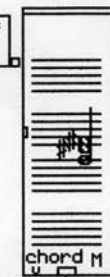
MULTIPLICAÇÃO 5:
acorde 13
chord M
nucleo A =
4 + 2M
chord M
20
MULTIPLICAÇÃO 6:
acorde 13
chord M
nucleo B =
4< + 3m
chord M
21

MULTIPLICAÇÃO 7:
acorde 14
nucleo A =
4 + 2M
chord M
chord M
21
MULTIPLICAÇÃO 8:
acorde 14
nucleo B =
4< + 3m
chord M
chord M
20

De tais resultados desenvolvi todo o material para a parte do piano preparado. Um balanço das notas derivadas desse processo foi anotado em uma folha a parte. As notas que já existiam nos acordes expandidos originais foram anotadas com uma cruz. As demais, que apenas surgiram com o processo das multiplicações em si, foram acrescidas de um outro sinal.

Figura 30 – Esquema para a preparação do piano (esboços)

Decidi então que a ambas as classes de alturas correspondessem no piano distintas maneiras de preparação do instrumento. As 26 notas que receberam uma cruz como sinal gráfico foram preparadas com borracha, enquanto as 29 notas restantes tiveram sua preparação feita com parafusos. Se sormarmos ambas as classes, temos como resultado 55 notas preparadas – uma cifra que novamente faz parte da série de Fibonacci. A essas notas acresce-se ainda a nota mais grave do piano, a qual é preparada com borracha e é utilizada no momento de maior densidade da obra, na seção M. No mais, a preparação do piano deve ser feita de tal maneira que se tem como resultado uma curva no interior de seu corpo ressonântico[5]. No registro central, praticamente todas as notas do piano recebem alguma preparação, com exceção do dó sustenido acima do lá central de 440 Hz, sendo que exatamente esta nota – dó sustenido – é a nota grave polarizada do Perfil Principal original no MC B.

Figura 31 – Notas preparadas: acima com borrachas; abaixo com parafusos

Anteriormente ouvimos já a seção L sem o piano. Trata-se do último trecho em que o piano preparado é utilizado. Ouçamos mais uma vez esta passagem, entretanto agora com o piano e até o momento em que *Pulsares* atinge, ao início da seção M, sua maior densidade. Quando a nota mais grave lá é tocada pelo piano preparado, tem início o Trio, sobre o qual falaremos a seguir.

Exemplo sonoro 10 – Seção L completa até início de M

5 A partitura traz indicações mais precisas sobre a preparação do piano.

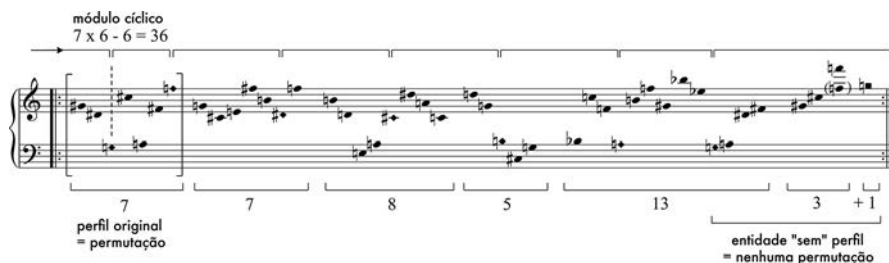
Duo de flautas e Trio amplificado

A partir do segundo grupo (B) da seção M – ou seja, logo após o momento de maior densidade da obra – o piano transforma-se em corpo ressonântico para a amplificação de um Trio constituído pelo clarinete, pelo corne inglês e pelo trompete. Os três instrumentistas desses instrumentos abandonam seus respectivos lugares, dirigem-se à parte frontal do palco e executam um Trio com certa autonomia do restante da escritura musical.

O Trio pertence no contexto da obra a um *tria* estrutural de pequenos grupos instrumentais, pois que além desses três músicos desempenham um papel crucial o próprio pianista como solista que executa de modo constante *três* instrumentos de teclado e um bastante presente Duo constituído pelos dois flautistas, atuante praticamente durante toda a peça. As duas flautas conferem à peça, com sua escritura contrapontística, um caráter especial: quer seja ao início, quer seja ao final da obra, ouve-se sempre um denso tecido, cheio de nuances, executado pelos dois flautistas que se situam à direita do palco. A título de exemplo, gostaria de ilustrar esse Duo com os inícios das seções A e Q somente com a escuta das duas flautas.

Exemplo sonoro 11 – Escritura para o Duo de flautas nas seções A e Q

Já quanto à textura do Trio, ela tem por base um material específico. Dirijamos por ora nossa atenção ao MC C, o qual é derivado da própria Entidade Harmônica Principal e que constitui o material de base para esta parte da obra.

Figura 32 – MC C

Exemplo sonoro 12 – Módulo Cíclico C

O material foi estruturado de tal maneira que o número 7 dos grupos correspondesse ao número de notas da Entidade Principal. Os dois primeiros grupos abarcam cada qual igualmente sete notas, enquanto todos os grupos seguintes, entretanto, adequam o números de suas notas à série de Fibonacci, sendo que ao final a Entidade Principal é repetida de sua nota mais grave à sua nota mais aguda (portanto sem seu perfil original, e tal como serviu para a constituição do próprio módulo cíclico) e bem ao final a nota sol da oitava acima da central é ainda entoada. Consequentemente, o número 7 funciona aqui como eixo de uma diminuição e de uma aumentação da densidade dos grupos. Além disso, a Entidade Principal é aqui apresentada ao início do módulo da mesma forma como aparece originalmente em meio ao MC B, portanto de forma permutada.

Utilizei-me então do número de notas do maior grupo – portanto 13 – para derivar as correspondentes projeções proporcionais no sentido de compressões intervalares, até que o âmbito original do módulo fosse atingido. Se para o MC A foram elaboradas oito PP e para o MC B, 21, para este MC C foram concebidas 13 PP. No caso do MC C, trata-se, da mesma forma que para o MC B, exclusivamente de compressões intervalares, o que pode ser facilmente observado com o auxílio dos esboços.

Dentre todas essas projeções proporcionais, no entanto, acabei utilizando-me para o Trio apenas das últimas cinco – portanto, das PP 9 ao âmbito original (nos esboços numerado como sendo a PP 13). Para tanto, empreguei uma técnica que inventei em 1994 no contexto da composição de *Parcours de l'Entité*: refiro-me aqui à *Dinamização da Densidade Harmônica* (DDH)[6]. Com esta técnica de permutação é-me possível constituir de forma bastante variável a densidade do ducto musical de acordo com a subdivisão por grupos de um determinado perfil. Observemos de mais perto a estrutura da DDH correspondente na Figura 34.

6 Sobre esta técnica de permutação escrevi igualmente de modo detalhado em um texto de uma conferência minha proferida em Colônia em 1999 (cf. Menezes, idem, p.50-1).

Figura 33 – Âmbito do perfil do MC C e plano para as 12 PP (compressões intervalares) + original (= 13) (esboços)

Figura 34 – Dinamização da Densidade Harmônica (DDH) do Trio em *Pulsares*

PP 9 =2x	7 (2")	8 (1")	5 (5")	13 (1")	3 (8")	1 (1")	7 (3")
	7 (8")	8 (1")	5 (3")	13 (2")	3 (1")	1 (5")	7 (1")
PP 10 =1x	1 (1")	7 (5")	7 (1")	8 (8")	5 (1")	13 (3")	3 (2")
PP 11 =3x	13 (1")	3 (3")	1 (2")	7 (1")	7 (5")	8 (1")	5 (8")
	13 (5")	3 (1")	1 (8")	7 (1")	7 (3")	8 (2")	5 (1")
	13 (3")	3 (2")	1 (1")	7 (5")	7 (1")	8 (8")	5 (1")
PP 12 =5x	8 (1")	5 (8")	13 (1")	3 (3")	1 (2")	7 (1")	7 (5")
Dauer: ↑↓	8 (2")	5 (1")	13 (5")	3 (1")	1 (8")	7 (1")	7 (3")
	8 (1")	5 (8")	13 (1")	3 (3")	1 (2")	7 (1")	7 (5")
	8 (3")	5 (2")	13 (1")	3 (5")	1 (1")	7 (8")	7 (1")
	8 (5")	5 (1")	13 (8")	3 (1")	1 (3")	7 (2")	7 (1")
PP 13=3x (Original)	7 (1")	7 (3")	8 (2")	5 (1")	13 (5")	3 (1")	1 (8")
	7 (1")	7 (5")	8 (1")	5 (8")	13 (1")	3 (3")	1 (2")
	7 (8")	7 (1")	8 (3")	5 (2")	13 (1")	3 (5")	1 (1")

A ordenação regular dos grupos do MC C (portanto com os agrupamentos obedecendo a ordem numérica: 7 – 7 – 8 – 5 – 13 – 3 – 1) deveria ser atingida apenas quando da PP 13. Os agrupamentos sofrem rotação cíclica na tabela, deslocando-se duas colunas à esquerda (flechas ascendentes vermelhas), de modo que a PP 9 se inicie com o agrupamento de sete notas e a

PP 13 (= original), enquanto perfil original, emerja com o agrupamento original do módulo. A cada grupo foi então atribuída uma duração em segundos, em que mais uma vez recorri à série de Fibonacci e em que a cada dois valores interpolei a duração de 1''. Desse processo resulta a sequência inicial de durações: 2'' – 1'' – 5'' – 1'' – 8'' – 1'' – 3'' = 21''.

Deste modo, cada PP comporta-se sempre de outra maneira quando de sua reaparição, e aí também é decisivo o papel da série de Fibonacci: a PP 9 é tocada duas vezes; a PP 10, apenas uma; a PP 11, três vezes; a PP 12, cinco vezes; e a PP 13, por fim, três vezes. Destarte, toda a estrutura dura exatamente 4'54'', o que se demonstrou ideal, na medida em que da seção M/grupo C à entrada do Trio na seção P/grupo E previu-se, de acordo com o plano original, uma duração de 4'53,5''.

Para que a Dinamização da Densidade Harmônica pudesse ter lugar, os valores de durações rodam – diferentemente das subdivisões das densidades dos grupos – três colunas à direita até a metade da estrutura, quando então este processo transcorre em sentido contrário até o final da estrutura.

Para a determinação das sequências dos timbres, decidi que os três últimos grupos ao final da estrutura fossem tocados respectivamente pelo corne inglês, pelo clarinete e finalmente pelo trompete. Contando a cada vez a partir dessas últimas casas da tabela em sentido retrógrado, determinei em princípio que o clarinete devesse saltar duas colunas, o trompete, três colunas, e o corne inglês, quatro colunas a cada vez. As casas vazias oriundas desse processo foram então preenchidas com um duo que aparecesse mais perto à esquerda de cada casa vazia respectiva em até no máximo duas casas. As casas vazias restantes foram, por fim, preenchidas pelo Trio. Por tal viés resultou uma estrutura tímbrica bastante simétrica, elucidada pela próxima figura.

Figura 35 – Plano dos timbres da DDH

PP 9 =2x	7 (2") Kl + EH	8 (1") Trpt	5 (5") Kl + EH	13 (1") Kl	3 (8") Trpt + Kl + EH	1 (1") Trpt + EH	7 (3") Kl
	7 (8") Trpt + EH	8 (1") Trpt + Kl + EH	5 (3") Trpt + Kl	13 (2") EH	3 (1") Trpt + Kl	1 (5") Kl	7 (1") Trpt
PP 10 =1x	1 (1") Trpt + Kl + EH	7 (5") Kl + EH	7 (1") Kl + EH	8 (8") Trpt	5 (1") Kl	13 (3") Trpt + Kl + EH	3 (2") EH
PP 11 =3x	13 (1") Trpt + Kl	3 (3") Trpt + Kl	1 (2") Trpt + Kl	7 (1") Kl	7 (5") Trpt + EH	8 (1") Trpt + EH	5 (8") Kl
	13 (5") Trpt + Kl + EH	3 (1") Trpt	1 (8") Kl + EH	7 (1") Kl + EH	7 (3") Kl + EH	8 (2") Trpt + Kl	5 (1") Trpt + Kl
	13 (3") EH	3 (2") Kl	1 (1") Trpt	7 (5") Trpt + Kl + EH	7 (1") Kl	8 (8") EH	5 (1") Trpt
PP 12 =5x	8 (1") Kl	5 (8") Trpt + Kl + EH	13 (1") Trpt + Kl + EH	3 (3") Trpt + Kl + EH	1 (2") Trpt + Kl + EH	7 (1") Trpt + Kl + EH	7 (5") Kl
Dauer: ↑↓	8 (2") Trpt	5 (1") EH	13 (5") Kl	3 (1") Trpt + Kl + EH	1 (8") Trpt	7 (1") Kl	7 (3") EH
	8 (1") Trpt + Kl + EH	5 (8") Trpt + Kl	13 (1") Trpt + Kl	3 (3") Trpt + Kl	1 (2") Kl + EH	7 (1") Trpt	7 (5") Kl + EH
	8 (3") Kl	5 (2") Trpt + Kl + EH	13 (1") Trpt + EH	3 (5") Kl	1 (1") Trpt + EH	7 (8") Trpt + Kl + EH	7 (1") Trpt + Kl
	8 (5") EH	5 (1") Trpt + Kl	13 (8") Kl	3 (1") Trpt	1 (3") Trpt + Kl + EH	7 (2") Kl + EH	7 (1") Kl + EH
PP 13=3x (Original)	7 (1") Trpt	7 (3") Kl	8 (2") Trpt + Kl + EH	5 (1") EH	13 (5") Trpt + Kl	3 (1") Trpt + Kl	1 (8") Trpt + Kl
	7 (1") Kl	7 (5") Trpt + EH	8 (1") Trpt + EH	5 (8") Kl	13 (1") Trpt + Kl + EH	3 (3") Trpt	1 (2") Kl + EH
	7 (8") Kl + EH	7 (1") Kl + EH	8 (3") Trpt + Kl	5 (2") Trpt + Kl	13 (1") EH	3 (5") Kl	1 (1") Trpt

As partes do Trio foram fixadas igualmente por uma escritura durativa, ainda que eu tenha ao início deste trecho elaborado conscientemente 55 valores rítmicos, os quais serviriam também como material de base para a parte final da composição.

Figura 36 – Cinquenta e cinco valores rítmicos ao início do Trio

Tais valores adaptaram-se então ao esquema de durações. Primeiramente constituí, pois, uma grade durativa baseada no plano de durações e de timbres. Posteriormente, cada frase foi elaborada de forma minuciosa tendo à mão os valores rítmicos tais como expostos acima.

Figura 37 – Esboços para o Trio, com e sem ritmos

O próximo exemplo sonoro ilustra o Trio sem a orquestra e sem os sons eletroacústicos, portanto apenas com suas ressonâncias. Prestem atenção na forma como o espaço intervalar se espraia gradualmente em meio a uma mobilidade contínua das figuras e dos timbres até a desaparição dos sons – seja com relação aos próprios instrumentos, seja com respeito ao espaço ressonântico.

Exemplo sonoro 13 – Trio para clarinete, corne inglês e trompete de *Pulsares*

A parte conclusiva de *Pulsares*: ressonâncias rotativas, rotações rítmicas e periodicidades contrastantes

Após a última esplosão do material com o último *small bang* da seção S completa-se estruturalmente a última rotação das PP; além disso, o perfil original coincide com o grupo C, portanto com a Entidade Principal, que é a partir daqui claramente polarizada. Atingimos então a região da dissolução de todas as energias conflituosas.

O piano é agora totalmente emancipado – contudo, tal emancipação não se dá por causa de sua modulação espectral ou ainda por causa de suas metamorfoses. A emancipação da escritura pianística dá-se, isto sim, muito mais por uma textura essencialmente concentrada, em primeira instância, no âmbito central do instrumento. Tal emancipação tem lugar em contraposição aos meios eletroacústicos. O espaço torna-se, assim, *campo extensivo para a Entidade Harmônica*, que soa agora – mesmo se por vezes de maneira metamorfoseada – por toda parte. Apenas o fenômeno da *ressonância* pode claramente propiciar tal estado perceptivo.

Enquanto as proporções da série de Fibonacci são utilizadas para determinadas figuras periódicas, contrastantes entre si, e que entoam e enaltecem as frequências originais da Entidade Harmônica Principal por meio de instrumentos individuais, tal expressão matemática da perfeição é sacrificada em prol da natureza própria e peculiar da Entidade mesma: o acorde principal é tocado por sete vezes pelo piano, sempre com ataque seco, e a cada vez sua ressonância é desdobrada pelos sons eletroacústicos – na realidade, com ressonâncias sempre com mínimas variações espectrais e espacializadas com rotações sempre ligeiramente diversas ao redor da plateia.

Neste momento, gostaria de me reportar à minha primeira tentativa de conjugação de um instrumento solo com eletrônica. Um dos trechos mais significativos de *Profils écartelés* (1988), para piano e sons eletroacústicos, tem lugar na primeira parte formal desta obra (p.9-10 da partitura): o piano toca um acorde cujas frequências já foram ouvidas na parte eletroacústica. Com isso, tem lugar uma relação recíproca entre os sons instrumentais e os eletroacústicos: a ressonância do ataque do piano adentra os espectros

Figura 38 – *Profils écartelés* (partitura), p.10

emitidos pela eletrônica e são assim como que projetados no espaço. Alguns segundos mais tarde o piano antecipa-se aos sons eletrônicos, na medida em que duas ressonâncias eletroacústicas, respectivamente no âmbito frequencial agudo e grave, ressoam como consequência de dois ataques sucessivos do piano, do qual parecem se desprender.

Exemplo sonoro 14 – Passagem de *Profils écartelés* (partitura p.9-10)

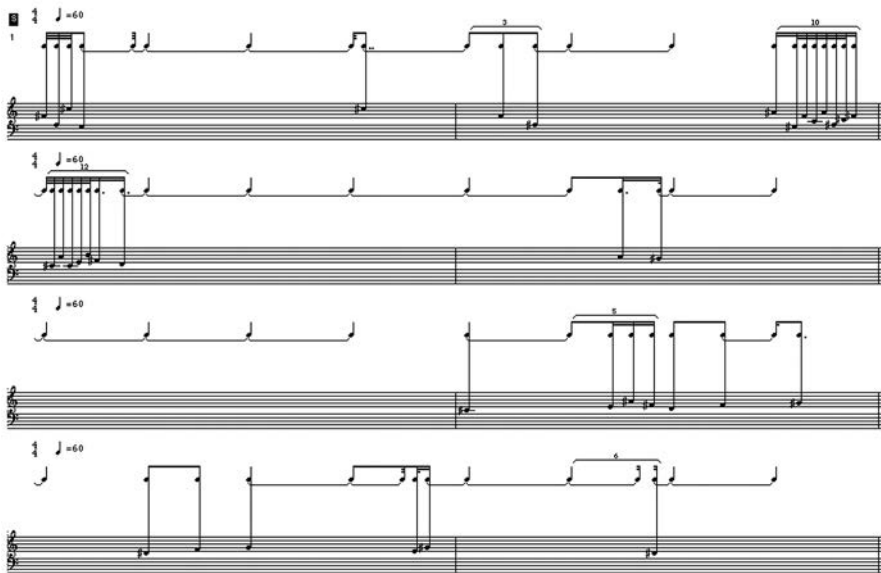
Na medida em que a parte final de *Pulsares* é o lugar da polarização da Entidade Principal, procurei examinar como seu Perfil Principal se comportou até aqui por meio de suas elaborações harmônicas tais como até aqui desenvolvidas. Para tanto, constituí uma tabela em uma folha pautada a parte, na qual reexpus o tratamento desse perfil tanto como terceiro grupo do MC B, quanto como primeiro grupo do MC C. Como apenas cinco PP desse último MC foram utilizadas para o Trio – mais precisamente, as PP de 9 a 13, como vimos anteriormente –, decidi fazer justiça e empregar a expansão gradual do perfil no decurso das PP do MC C como material para o final da obra. Desta feita, *todas* aquelas PP foram utilizadas, inclusive as que até então não tinham sido utilizadas – contudo, sempre exclusivamente com relação ao grupo 1.

Como é evidente nos esboços desta parte (Figura 39), resultam dessas 13 repetições do perfil constituído de sete notas pelo MC C um total de 91 notas (7 x 13). Excluí duas notas repetidas ao início deste desenvolvimento para poder atingir a cifra de 89 notas, presente na série de Fibonacci, as quais foram então subdivididas em duas classes de notas: 55 valores rítmicos + 34 apogiaturas.

Para tanto, isolei os primeiros 55 valores rítmicos ao início do Trio e utilizei-me de uma técnica pessoal que designo por *rotação rítmica*, desenvolvida mais ou menos em 1996 por ocasião da composição de *ATLAS FOLISIPELIS* e que emprego em trechos específicos de algumas de minhas obras, para o quê me utilizei também aqui de um *patch* do programa do Ircam PatchWork (hoje em dia chamado de OpenMusic).

Figura 39 – Comportamento da Entidade Principal como material para a parte final de *Pulsares*

Além da estrutura original com seus 55 valores, empreguei duas rotações rítmicas de 13 e 21 valores cada uma, nas quais os valores de início são deslocados ao final da estrutura rítmica. Como exemplo, desejo mostrar a primeira destas duas rotações: os 13 valores rítmicos do começo da estrutura são transplantados para o final da estrutura, ocasionando variações consideravelmente irregulares do ducto rítmico.

Figura 40 – Primeira rotação dos 55 valores rítmicos: deslocamento para o fim de 13 valores

Tal estrutura rítmica ocupa exatamente 34 compassos, da seção S/grupo D à seção T/grupo C, e é distribuída na orquestra e no piano. Ao mesmo tempo, ouvimos – além de outros elementos, como por exemplo sons de esfera e periodicidades contrastantes nos instrumentos – as sete ressonâncias rotativas que são, por assim dizer, excitadas nos sons eletroacústicos pelos ataques do piano até o fim da seção T, enquanto um som sintético, que consiste das mesmas frequências da Entidade Principal, sofre uma rápida rotação e soa espectralmente em região bem aguda, para aos poucos deslizar em direção à Terra, diminuir nitidamente a velocidade de sua rotação e mover-se espectralmente em direção aos sons fundamentais da Entidade Principal, desembocando no último pulsar da obra.

Como exemplo derradeiro, ouviremos tudo mais uma vez, munidos da partitura do piano (Figura 41), a seção S até o início de U. Ao início de T, percebe-se a mais rápida rotação das camadas eletroacústicas, a saber: uma rotação com a velocidade de 233 giros por segundo, que em poucos segundos sofre forte desaceleração. Prestem atenção nas rotações das ressonâncias, na camada de sons de síntese, nas figuras periódicas dos instrumentos e no desenvolvimento melódico e rítmico que se baseia na rotação rítmica.

Exemplo sonoro 15 – Seções de S ao início de U

Pulsares pertence ao grupo de obras que ocupam um lugar muito especial na vida de um compositor. Seria inviável explicar em detalhes todos os seus elementos sem que se exigisse por demais o tempo para tal análise exaustiva, o que já fiz suficientemente. Espero ter ao menos elucidado seus elementos mais fundamentais e sua expressividade, tendo lançado uma luz também e sobretudo sobre a maneira pela qual componho minha música.

Proponho, agora, que façamos uma necessária pausa a fim de que possamos degustar com ouvidos descansados uma boa escuta de *Pulsares*. Muito obrigado!

> [Após a pausa, uma gravação de *Pulsares* foi reproduzida com o Percorso Ensemble, tendo Nahim Marun como pianista, Flo Menezes à frente da eletrônica e da difusão eletroacústica e sob a regência de Ricardo Bologna, com video experimental de Branca de Oliveira realizado a partir de imagens da estreia brasileira da obra em junho de 2004.]

Exemplo sonoro 16 – *Pulsares*, gravação integral com os intérpretes citados

17 de dezembro de 2004

Figura 41 – Partitura para o piano da seção S à T (quatro páginas)

36
Klaviere
Ende der Rotation I
una corda
legato
Dritte Rotation der Hauptentität = 16,4"
Ende der Rotation II
tre corde
(nur mit dem dritten Pedal)
Ende der Rotation III
Vierte Rotation der Hauptentität = 7,3"
Flo Menezes: PULSARES

Klaviere
37
Ende der Rotation IV
Fünfte Rotation der Hauptentität = 18,6"
Fis = 370 Hz
= 15,6"
e. K.
Klv.
6:4
509
5
6
Cembalo (+ Klavier)
(immer noch nur mit dem dritten Pedal
513
T = 24'37,4"
Ende der Rotation V
= 60
Klavier
10:8
12:8
Cembalo
nur Klavier
1'44,2"
516
legato
(immer mit dem dritten Pedal)

38
Klaviere
Sechste Rotation der Hauptentität = 26,3"
520
e. K.
Klv.
periodisch
[3x]
12:8
mf
f
pp
523
12:8
10:8
6
ff
(drittes Ped.)
Ped.
Pedal bis zum totalen Ausschwingen
der Klänge gedrückt halten
525
Ende der Rotation VI
3
535
D = 147 Hz
= 19,7"
= 84
Siebente Rotation der Hauptentität
= 1'57" + 55"
(bis zum Ende des Werkes)
2
Pedal bis zum totalen
Ausschwingen des Akkords
gedrückt halten
Flo Menezes: PULSARES

Espacialidade espectral e harmônica do Oratório: uma análise de *labORAtorio* (1991; 1995; 2003)[1]

Origem da obra e fundamentação histórica de sua concepção

labORAtorio, para soprano, coro a cinco vozes, grande orquestra, sons eletroacústicos quadrifônicos e eletrônica em tempo real, consiste em um Oratório eletroacústico que se reporta fundamentalmente ao *relato verbal* através dos tempos. A origem deste trabalho remonta a 1991, quando vivia então na Itália e tive por intenção compor uma peça eletroacústica junto ao Centro di Sonologia Computazionale da Universidade de Pádua com tais características sob o título de *Racconto* (vocábulo italiano para *relato*), projeto este que, ao final, permaneceu inacabado. Naquela mesma época, iniciei ao mesmo tempo o trabalho com uma peça orquestral intitulada *ORA* que se baseava em aspectos da fenomenologia e na noção do *Agora* (*Jetzt*) em Edmund Husserl, composição que também ficou incompleta. Quando retornei a São Paulo em meados de 1992, decidi então um pouco mais tarde, em 1995, a reviver a composição de *Racconto*. Com tal propósito, compus cinco madrigais: *Concenti – Sul Canto e il Bel Parlare*. Mas foi somente em 2003 que pude de fato realizar o projeto, quando então fui agraciado com a Bolsa Vitae de Artes. Sua estreia ocorreu em 31 de janeiro e 1º de fevereiro de 2004, nos concertos em homenagem aos 450 anos de São Paulo, no Theatro Municipal desta cidade, quando tive a oportunidade de inaugurar

---

1 Versão em português da conferência alemã sobre *labORAtorio*, ministrada em 14 de janeiro de 2005 no Musikwissenschaftliches Institut da Universidade de Colônia, Alemanha, com apresentação posterior da gravação da obra.

oficialmente o PUTS – PANaroma/Unesp: Teatro Sonoro –, orquestra de alto-falantes que fundei com apoio Fapesp em 2002.

Exemplo sonoro 17 – *Situação 5 + Textura orquestral 5*

labORAtorio estrutura-se em diversas partes que se distinguem umas das outras por seu caráter e que gravitam em torno dos momentos corais. Por tal viés, a obra desenvolve-se em níveis distintos da escritura musical, os quais vão de momentos individuais – tais como as transformações eletroacústicas do soprano solo – a momentos coletivos (partes corais). Desta feita, ocorrem três distintas camadas de estruturação do material musical: o nível verbal, o orquestral e o eletroacústico.

Existem, em consequência disso, três partituras paralelas e autônomas, ainda que se reportem entre si: a partitura para a orquestra; a partitura para as vozes (soprano solo e coro); e indicações para a eletrônica. As partituras instrumental e vocal são, cada qual, regidas por dois regentes que atuam juntamente com um terceiro músico, responsável pela difusão eletroacústica e pela eletrônica – ou seja, responsável pelo processamento de determinados sons, assim como pela difusão e controle das camadas sonoras previamente realizadas em estúdio.

Entretanto, é a escritura vocal, baseada no aspecto verbal, que conduz o fio semântico da composição. Nesse contexto, nota-se aqui uma característica histórica essencial ao Oratório, pois sua definição enuncia:

> Uma disposição musical estendida de um texto sacro constituída de elementos dramáticos, narrativos e contemplativos. Com exceção de *uma maior ênfase no coro através de sua história*, as formas e estilos do Oratório tendem a se aproximar da ópera em um certo período, enquanto a maneira corriqueira de sua performance é o concerto (sem cenários, vestuário ou ação). (Sadie, v.13, 1980, p.656) [2]

No mais, é de se acrescentar, nesse contexto, mais uma definição lapidar:

---

2 *"An extended musical setting of a sacred text made up of dramatic, narrative and contemplative elements. Except for* a greater emphasis on the chorus throughout much of its history, *the musical forms and styles of the oratorio tend to approximate to those of opera in any given period, and the normal manner of performance is that of a concert (without scenery, costumes or action)."*

> Em geral, entende-se por Oratório a entonação extralitúrgica e não cênica de um texto espiritual comumente de grande extensão, o qual é dividido entre diversas pessoas ou grupos de pessoas. [...] O termo Oratório surge pela primeira vez em 1640-41 em Pietro della Valle, permanece por certo tempo como sendo apenas desse autor e ressurge mais comumente então ao final do século XVII. (Riemann, 1967, p.669) [3]

Nesse contexto, é preciso que se realcem alguns traços marcantes de *labORAtorio* que se reportam a tais características, mas que ao mesmo tempo se distinguem em parte dessas definições clássicas deste gênero:

- Ausência de uma fonte verbal litúrgica;
- presença de elementos semânticos dramáticos, narrativos e contemplativos;
- papel preponderante do coro no desenvolvimento formal geral da obra;
- ausência de um cenário e de vestuário, mas presença de ações corais de grande importância;
- distribuição de tais ações por diversas pessoas ou grupos de pessoas.

Ao contrário da massa orquestral, o coro está em permanente atividade, mesmo quando o soprano solista torna-se o protagonista da música, pois mesmo nesses momentos alguma ação teatral ou musical é desenvolvida pelo coro. O fato de a escritura vocal se reportar à referência histórica ao Oratório enquanto gênero dramático, porém não cênico do teatro musical, a faz ancorar-se na noção italiana do *teatro dell'udito* ou do *teatro per gli orecchi*, ou seja, de um *teatro da escuta* ou *do ouvido*: tal conceito, que era tão caro a Luciano Berio – principal referência em minha obra dentre os compositores contemporâneos –, remonta às origens do Oratório italiano ao final do século XVI. Pensemos, por exemplo, em *L'Amfiparnaso* de 1597, de Orazio Vecchi.

Exemplo sonoro 18 – Trecho de *L'Amfiparnaso*, de Orazio Vecchi

3 *"Im allgemeinen versteht man unter Oratorium die zu außerliturgischer und nichtszenischer Aufführung bestimmte Vertonung eines meist umfangreichen geistlichen Textes, der auf mehrere Personen oder Personengruppen verteilt ist. [...] Der Terminus Oratorium erscheint zum erstenmal 1640/41 bei Pietro della Valle, bleibt zunächst vereinzelt und wird Ende des 17. Jh. gebräuchlich."*

É como se se tratasse de um Oratório profano e ao mesmo tempo de um manifesto pela transformação da voz falada em voz cantada.

Situações

labORAtorio é um grande "laboratório verbal", constituído por *Situações* concretas, as quais fazem emergir determinadas ações ou *re*ações corais. Tais ações são descritas na partitura como *Ethos*, uma vez que implicam distintos comportamentos ético-vocais. Os modos de comportamento diferenciados do coro fazem uso de gestos vocais que comumente empregamos como reações instintivas diante de determinadas situações de vida, resultando daí sentimentos emocionais muito distintos. Sob este ponto de vista é que podemos entender o sentido da palavra latina *ora* (*agora*), a qual é realçada em meio ao título por letras maiúsculas: a obra convida o público a considerar certas reações sonoras como música, ainda que estas permaneçam sempre exclusivamente confinadas ao âmbito da periferia verbal das línguas. Para usarmos os termos de T. S. Eliot (do qual utilizo algumas poucas palavras no decurso da última *Aria 3*), "o público ouve tão profundamente a música que ela passa a sequer ser ouvida". Este é o caso da lamúria, do xingamento, choro, risos, afagos, pavor ou ódio, dentre os muitos estados psíquicos que são evocados ao longo da peça por meio da escritura vocal.

Exemplo sonoro 19 – *Situação 3*

São, ao todo, *sete Situações* que constituem o mosaico emocional que impregna a totalidade da composição. A *Situação* inicial deve ser, aqui, descrita. Ao contrário das condições normais de concerto, o palco, ao início da obra, está totalmente vazio. Além das estantes de música e das partituras, nenhum músico situa-se sobre o palco. Aí, os sons do público já devem ser considerados como música. O regente coral adentra o palco, pega o diapasão e entoa o dó sustenido central (dó sustenido 4). Somente a partir disso é que, de repente, os cantores do coro entram a passos bem rápidos até atingirem o centro do palco, comprimindo-se fortemente uns contra os outros bem à frente do público e no meio do palco, praticamente como se se tratasse de uma cena de futebol americano, e cantam todos em uníssono e *fortissimo* esta

Figura 42 – Partitura vocal, *Situações 1* e *2*

Ethos 7 = ca. 15"
Ethos 8 = ca. 20"
2
S I
S II
C
T
B
Já nos seus lugares na disposição do Coro a 5 vozes, sobre o palco e diante do Regente, os cantores começam progressivamente a introduzir, em meio aos gestos vocais esporádicos intermediados por bocca chiusa, a consante /s/, até que somente a consoante /s/ seja realizada, com respiração alternada.
[gestos vocais + bocca chiusa] /s/
Acompanhando o gesto do Regente (gesticulação em arco com um dos braços), todos partem sincronicamente do fonema /s/ pp e chegam progressivamente ao fonema /ʃ/ ff, para, em seguida, retornar também paulatinamente ao fonema /s/ pppp (al niente), levando ao final a mão à boca com o dedo indicador sobre os lábios, indicando (e pedindo) silêncio.
/s/ /ʃ/ /s/
tutti pp ff
TACET (com o dedo indicador sobre os lábios) até a entrada do primeiro evento de sons eletroacústicos (forma-pronúncia da palavra KRACH)
Situação 1 = ca. 7'
B
Situação 2
Ethos 1 = ca. 30"
Baixo Solo: DECLAMAÇÃO 1
Assim que se ouve o primeiro som eletroacústico, um Baixo Solo sai da frente do Coro, por detrás do Regente, bem diante do público na boca do palco, aos brados, furioso, impulsivo, de modo excepcionalmente dramático e descontrolado, com intensidade sempre ff, gritando "aos berros" as frases seguintes (em italiano), sempre de modo bastante rápido e quase sem interrupção:
"Mutazione della musica... l'ascoltare di qualsiasi temporalità evanescente!
L'ascoltare evanescente di qualsiasi temporalità della musica!
L'ascoltare della temporalità di qualsiasi musica evanescente!
L'evanescente temporalità dell'ascoltare di qualsiasi musica!
[Um pouco mais lento, e bem lento ao final, soletrando por sílabas a última palavra:]
La musica della temporalità di qualsiasi ascoltare evanescente della MU - TA - ZIO - NE____! [estende a vogal /e/]
Coro:
Durante o desabafo neurótico do Baixo Solo, os membros do Coro dirigem a ele insultos violentos, acompanhados de gesticulações grosseiras de briga. Os xingamentos mais esdrúxulos podem (e devem) ocorrer, incluindo palavrões ou palavras obscenas de baixo calão.
Apesar de todos os insultos, em intensidade igualmente ff, as frases do Baixo Solo devem permenecer bem audíveis. Durante esses 30", os xingamentos iniciam-se de modo bastante denso e vão se rarefazendo, com maiores silêncios entre os gestos vocais, sem no entanto jamais decrescer em intensidade.
attacca Interlúdio Coral 1
Ethos 2 = 55" (50" + 5" do acorde final)
O Baixo Solo retorna a seu lugar. Todos os membros do Coro obedecem às entradas do Regente, enunciando sincronicamente blocos de pronúncia rápida, em intensidade mf, com a palavra alemã KRACH (/krax/, sendo /x/ = ach-Laut alemão).
Em cada bloco, cada membro do Coro efetua uma forte batida de palmas com as mãos, em perfeita sincronia com a palavra KRACH.
Este processo é interrompido paulatinamente por cada naipe coral, na medida em que o Regente vai entoando cada uma das 5 notas seguintes. A cada nota, o Regente indica a entrada da nota respectiva a um dos naipes; todos os cantores desse naipe deixam de pronunciar a palavra e de bater palmas, entoando a nota em questão com bocca chiusa, pp, até o último bloco com a lamentação "ahi me" no acorde de 5 notas.
3"
2"
pp
Ahi - me
sfzp pp
tutti senza vibrato
Situação 2 = ca. 1'25"

nota central do registro que havia sido entoada pelo regente. Será esse mesmo uníssono ao qual toda a obra retornará ao seu final, quando então os músicos, finalmente, abandonarão o palco[4]. Imediatamente depois deste gesto inicial do uníssono, os cantores, a frequência cantada até então em uníssono e o espaço totalmente concentrado até ali são progressivamente espalhados, com cada cantor caminhando para algum ponto do espaço do teatro e realizando um glissando *ad libitum* com intensidade cada vez menor em direção a alguma nota, mais grave ou mais aguda.

Exemplo sonoro 20 – *Situação 1*

A partir de um estado muito bem definido e localizado, atinge-se pouco a pouco um estado estatístico. Esta *Primeira Situação* demonstra bem que, nas *Situações*, lidamos com momentos de improvisação dirigida, os quais, entretanto, são definidos com extrema precisão cênica e musical na partitura.

Declamações

Em meio aos cruzamentos semânticos de distintos fragmentos de textos, os quais vão de trechos das cartas de Claudio Monteverdi a frases isoladas de Sigmund Freud, de uma frase de Guido d'Arezzo à fenomenologia de Edmund Husserl, de Marchetto de Pádua (1317) a minúsculas citações do escritor brasileiro João Cabral de Melo Neto, de Ezra Pound a T. S. Eliot, de Jorge Luis Borges a João Guimarães Rosa, ouvem-se seis *Declamações* que são, a cada vez, realizadas com prosódias totalmente distintas.

As *Declamações* constituem, a rigor, o substrato semântico de todo o *labORAtorio*, e as trato no nível de significação principal como meu material de base. A tais eventos, emprego um processo especulativo que se revela como muito semelhante ao que ocorre frequentemente com as entidades harmônicas na constituição de meus *módulos cíclicos*. Nestes, uma constituição

---

4 Ao início e ao final de *labORAtorio* há referência à obra coral *Weltparlament* de Karlheinz Stockhausen, cuja partitura consistiu na primeira de uma série de partituras que Stockhausen me daria de presente, ao mesmo tempo em que o final de minha obra, com a direcionalidade ao uníssono, faz igualmente referência ao final de *A-Ronne*, de Luciano Berio.

ou entidade harmônica – independentemente do fato de ser ou não derivada de uma fonte externa – jamais é tratada como uma "citação" – e isto apesar de sua implícita referencialidade –, mas antes como a base estrutural para uma nova estrutura intervalar a ser, a partir daí, desenvolvida. E o mesmo ocorre aqui com as três frases, respectivamente, de Ernst Bloch, Roman Jakobson e Jean-François Lyotard, as quais jamais emergem em *labORAtorio* como citações, tais como em sua constituição original. Eis as frases originais que jamais aparecem na obra desta maneira, e que são já vertidas em italiano por mim:

- Ernst Bloch: de *Das Prinzip Hoffnung*: "È inevitabile l'ascoltare nel canto di un appello".
- Ernst Bloch: de *Das Prinzip Hoffnung*: "*Origine della Musica, come di un pathos dell'esaurimento*".
- Roman Jakobson: de *Comunicação no Congresso de Helsinki*: "*Espansione... parte integrante di qualsiasi mutazione*".
- Jean-François Lyotard: de *La Condition Post-moderne*: "*Parlare è combattere; ...gli atti del linguaggio provengono da un'agonistica generale*".
- Jean-François Lyotard: de *La Condition Post-moderne*: "*Temporalità simultaneamente evanescente ed immemoriale*".

Por meio de permutações de suas palavras, tais enunciados servem não como citações literais, mas antes como nós semânticos constituintes de tecidos textuais cada vez mais complexos. As *Declamações* ocorrem a cada vez com prosódias muito diversificadas, as quais evocam emoções fundamentais do ser humano.

- 1: Grito = *Mutazione della musica… l'ascoltare di qualsiasi temporalità evanescente.*
- 2: Sensualidade = *Origine dell'espansione… parte simultaneamente integrante ed evanescente di un appello.*
- 3: Dor = *Inevitabile ascoltare dell'espansione… temporalità agonistica ed immemoriale dell'esaurimento.*
- 4: Chamego/riso = *Espansione generale ed inevitabile nel parlare… mutazione della temporalità integrante di un linguaggio.*

- 5: Tormento/lamúria = *Pathos di un esaurimento del parlare… appello evanescente dell'origine immemoriale di un canto, mutazione della temporalità.*
- 6: Declamação poética = *Origine immemoriale di un racconto… temporalità dell'espansione integrante ed agonistica di un parlare evanescente, canto inevitabile…*

Com as *Declamações*, faço clara referência ao *Testo* do Oratório, com seu caráter narrativo. As fontes textuais originárias já foram, antes mesmo das permutações às quais se submetem, traduzidas para o italiano. A única palavra que não faz parte das fontes literárias originais é precisamente a palavra italiana *racconto* – ou seja, *relato*, *conto*, *narração* –, o conceito fundamental a partir do qual toda a obra se desenvolve do ponto de vista semântico. Tal vocábulo emerge, entretanto, apenas na *última Declamação*, quando então o relato é descrito como uma espécie de *canto*: "Origem imemorial de um relato... temporalidade da expansão integrante e agonística de uma fala evanescente, canto inevitável...".

Com isso, a obra empreende uma direcionalidade ao canto puro, o qual se livra mesmo da fala e somente é atingido ao final. E este sempre constituiu efetivamente o sentido cardinal de minha concepção quando da invenção, por volta de 1985, da *Forma-pronúncia*: por meio de uma extensão radical da palavra, obtenho uma nova forma musical que determina por vezes a estrutural total, por vezes parte da estrutural formal de uma composição, e que, com isso, procura enaltecer a expressividade musical da pronúncia de uma dada palavra. A linguagem verbal passa então a ser ouvida definitivamente como uma espécie de canto.

As *Declamações* ocorrem no decurso da peça em meio a outros eventos sonoros. Com exceção da *Sexta Declamação*, cada uma das demais cinco *Declamações* é sempre pronunciada por um cantor que sai do coro para declamá-la. A última é, contudo, pronunciada pela minha própria voz, levemente processada em estúdio após eu tê-la interpretado como uma declamação de uma poesia. Com isso, ela soa por todos os alto-falantes, ecoando por todo o teatro.

Ouçamos as *Seis Declamações* de *labORAtorio*.

Exemplos sonoros 21 a 26 – *Declamações 1* a *6*[5]

---

5 Disponível em: <http://flomenezes.mus.br>.

O *tríptico verbal*

Apesar de sua estrutura de tipo mosaico, *labORAtorio* é essencialmente uma obra direcional. Há uma direcionalidade à apreciação totalmente prazerosa da pronúncia por meio do canto. Para atingir tal estado, a composição inicia-se, no momento da *Primeira Declamação* – que ocorre em meio à *Situação 2* e ao mesmo tempo que a *Segunda Textura Orquestral* –, com certa violência, desenvolve-se em direção à paz e chega ao seu final ao estado do puro prazer.

A estratégia composicional é corroborada pelas *Formas-pronúncia* de três palavras sonoramente expressivas que emergem das camadas eletroacústicas, as quais remontam a uma obra até então inédita de 1984 (e que foi estreada apenas em agosto de 2012), *Pretexturas sobre todas as flores da fala*, da qual, aliás, também deriva a melodia da *Aria 3*. Eis tais palavras: KRACH (*barulho, discórdia* em alemão), PAX (*paz* em latim), SPAß (*prazer* em alemão).

Ouçamos as *Três Formas-pronúncia* eletroacústicas isoladamente. Com as palavras KRACH e PAX, ouvimos minha própria voz, a qual é fortemente transformada por meios eletrônicos. Já com a última *Forma-pronúncia* da palavra SPAß, radicalmente estendida, ouve-se, além de minha própria voz, também a voz de uma mulher (Regina Johas, mãe de meus dois filhos), igualmente transformada de modo considerável eletroacusticamente, e ambas as vozes, soando juntas no momento do prazer, soam como em um orgasmo.

Exemplos sonoros 27 a 29 – *Formas-pronúncia* de KRACH, PAX e SPAß[6]

Concenti

Enquanto um laboratório vocal, *labORAtorio* possui muito de experimental: gestos vocais, mosaico emocional, voz tratada eletroacusticamente em tempo real, acontecimentos verbais eletroacústicos. Mas se se escreve para coro, deve-se defrontar irrevogavelmente com o canto.

Cinco madrigais a cinco vozes, intitulados *Concenti*, e que eu já havia composto antes, em 1995-96, servem como o fio de Ariadne, cantável, da obra. Nesse contexto, atentei para o fato de que, escrevendo para vozes, o

6 Disponível em: <http://flomenezes.mus.br>.

fizesse de modo particularmente atual e ao mesmo tempo historicamente referencial, mas que funcionasse muito bem. Em outras palavras: seria preciso escrever, de alguma forma, algo novo, mas ao mesmo tempo *cantável*.

Para tanto, impus-me duas regras fundamentais: em primeira instância, por um lado, as vozes não deveriam perfazer grandes saltos, de modo que o canto se desenvolvesse de modo extremamente natural; por outro lado, os resultados verticais, sincrônicos entre as vozes deveriam constituir determinadas *entidades harmônicas* que me eram caras.

Para tal fim, elegi cinco acordes originais. O acorde-*Farben* de Schoenberg, a entidade principal de *Prométhée* de Scriabin, um acorde muito peculiar das *Symphonies pour instruments à vent* de Stravinsky, o acorde que domina o primeiro movimento da *Sinfonia* de Berio e minha própria entidade-*PAN*, que utilizo em diversas obras desde a obra orquestral homônima de 1985, constituíram então as fontes para tais entidades harmônicas de *labORAtorio*.

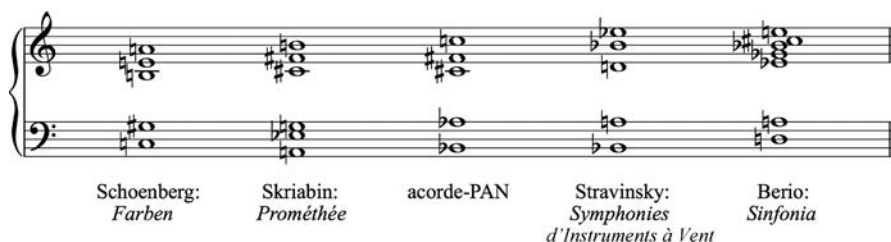
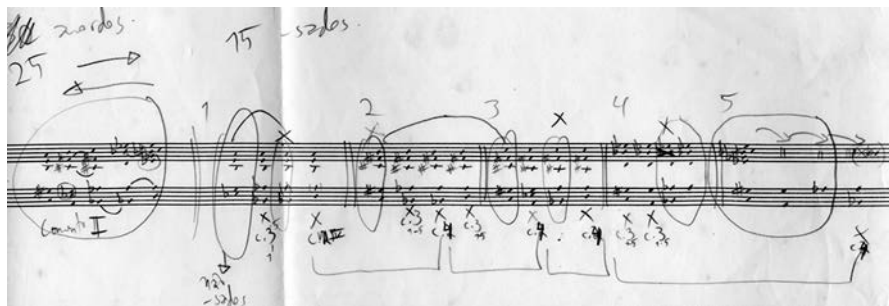
Figura 43 – Os cinco acordes originais

Após uma combinatória entre tais acordes, em que misturei as vozes graves (masculinas) de cada acorde com as vozes agudas (femininas), obtive, como em uma orgia entre esses cinco acordes originais, 25 outros acordes, dos quais, contudo, acabei utilizando apenas quinze.

Figura 44 – Permutação entre as vozes graves e agudas dos acordes originais (esboço)

Mas não foi somente a funcionalidade do canto que foi por mim cuidadosamente considerada: a fenomenologia da escuta constituiu igualmente foco de minha atenção. E, nesse contexto, desejo aqui fazer uma observação: desde os anos 1980, tornou-se muito claro para mim o papel fundamental que desempenha o *perfil dos intervalos* para a percepção musical. Já na época da composição *Profils écartelés* (1988) – cujo título já é em si sintomático a esse respeito: *Perfis dilacerados* –, para piano e sons eletroacústicos, tinha plena consciência da importância dos contornos melódicos com relação às figuras musicais. E justamente na percepção dos perfis é que se ancora a historicidade referencial dos *Concenti*, pois que para esses cinco madrigais selecionei como citação o final do madrigal *Zefiro torna* de Claudio Monteverdi, de seu *Sesto Libro di Madrigali* (1614). Nessa obra genial, seus impressionantes últimos compassos caracterizam-se por uma notável compressão do registro vocal dos intervalos, originando daí uma textura vocal de alto interesse.

Depois de ter transcrito esse final da peça de Monteverdi, transformei totalmente seu conteúdo harmônico com meus acordes, prestando atenção e mantendo cuidadosamente seu perfil, o que acaba por constituir a característica dos *Concenti 1, 3* e *5*.

Como *labORAtorio* ocupa a dimensão de um concerto inteiro, permiti-me o uso literal de citações, o que normalmente procuro evitar em face das condições quase nunca atingíveis de uma real integração do material citado no corpo da nova obra. Já concordava e ainda concordo com as críticas de Pierre Boulez em relação ao uso de citações. Há, entretanto, determinadas circunstâncias em que o compositor pode se permitir o uso de citações, de modo que estas sejam usadas de maneira orgânica e musical. A fim de se poder integrar

uma citação musical no corpo de uma obra, é preciso que ao menos uma das seguintes condições ocorra: ou *toda* uma determinada obra é citada como elaboração metalinguística – como no caso do *Scherzo* da *Segunda sinfonia* de Mahler dentro da *Sinfonia* de Berio – e nenhuma fragmentação da fonte original tem lugar, ou a nova obra abarca o formato de um concerto inteiro e permite assim que os ouvintes se deparem com citações como se fizessem parte de um repertório múltiplo, em cuja situação complexa a citação passa então a não ser percebida mais como corpo fragmentado, mas antes como uma porta de acesso à função musical referencial – como no caso, ainda de Berio, de *Recital (I) for Cathy*.

Tanto em *Mahler in Transgress* (2002-2003), para dois pianos e eletrônica em tempo real, quanto em *labORAtorio* procurei criar obras de grandes dimensões nas quais eu pudesse lançar mão de citações – um procedimento diante do qual me coloco sempre de modo cético. Tal feito explica-se pelo fato de que sempre me questiono composicionalmente e corro riscos, ao invés de me contentar em sempre fazer o mesmo ou em edificar artificialmente um determinado estilo próprio. O verdadeiro estilo de um compositor brota das diferenças de sua escritura. No caso de *Mahler in Transgress*, a citação é, apesar da dimensão temporal da peça citada, utilizada em sua íntegra: trata-se – parafraseando Berio – de uma metamorfose de minha transcrição para dois pianos do primeiro movimento da *Nona sinfonia* de Mahler.

Já no caso de *labORAtorio*, a citação de Monteverdi emerge no *Interlúdio Coral 1* imediatamente antes do *Concento 1*, sendo que, no *Concento 1*, ouve-se, ao lado da expressão latina referencial ao Barroco *expressio verborum*, uma frase do *Micrologus* de Guido d'Arezzo em diversas línguas: "Que tudo o que é falado se deixe levar ao canto" – uma frase que já tinha utilizado ao início de minha composição verbal-eletroacústica *Phantom-Wortquelle; Words in Transgress* (1986-1987). Ouçamos o final do madrigal de Monteverdi e, logo depois, o *Concento 1*, e prestem atenção na elaboração dos perfis.

Figura 45 – Esboço da transcrição da peça de Monteverdi e sua reelaboração harmônica

Figura 46 – Final do *Interlúdio Coral 1*

Figura 47 – *Concento 1*

Exemplo sonoro 30 – Final de *Zefiro torna* e *Concento 1*

Figura 48 – *Interlúdio Coral 2*, partitura vocal

Interlúdios corais

Designo pequenos momentos de canto coral que se situam entre as *Situações*, os *Concenti*, o *Recitativo* e as *Árias* como *Interlúdios Corais*. O primeiro deles reporta-se sobremaneira a Monteverdi e contém justamente – como já mencionado – a citação de *Zefiro torna*. O seguinte é aquele no qual se tem o único momento em toda a obra em que as partituras vocal e orquestral coincidem. O acorde-*PAN* do início verte-se progressivamente em um denso *cluster* no registro central das vozes (Figura 48).

Exemplo sonoro 31 – *Interlúdio Coral 2*

Um dos momentos mais fortes da obra do ponto de vista emocional é constituído, porém, pelo *Interlúdio Coral 3*. Trata-se de um *Lamento* no sentido deste gênero tal qual na música de Monteverdi (Figura 49).

Exemplo sonoro 32 – Trecho de um *Lamento* de Monteverdi, seguido do *Interlúdio Coral 3 – Lamento*

Escrevi aquelas notas sob forte impacto emocional nos dias 29 e 30 de maio de 2003, após ter recebido, dois dias antes, a notícia da morte de Berio. Berio e Monteverdi constituem efetivamente os dois principais mestres da história da música aos quais meu *labORAtorio* se reporta de maneira absolutamente consciente. Quando recebi, com muita tristeza, a notícia, ficou de imediato claro para mim que eu deveria dedicar um *Lamento* à sua memória. Lembrei-me então de uma anedota extremamente significativa: quando Stravinsky faleceu em 1971, Berio escreveu-lhe uma curta mensagem que revelava seu imenso respeito pelo mestre russo e ao mesmo tempo sua modéstia. Foi talvez a única vez na história da cultura ocidental em que alguém endereçava uma mensagem a uma outra pessoa que já estava morta. As palavras de Berio falam por si: "*Adieu, père, et merci!*" – ou seja, "adeus, pai, e obrigado!"

Meu *Lamento* parte do acorde-Stravinsky, envereda pelo acorde-Berio e atinge, ao final, o acorde-*PAN*, utilizando a mesma frase de Berio, a qual, contudo, é agora a ele mesmo endereçada e que, por isso, traduzi para o italiano: "*Addio, padre, e grazie!*"

Figura 49 – *Interlúdio Coral 3 – Lamento Interlúdio Coral 3 – Lamento*

Figura 50 – *Interlúdio Coral 4 – Canto de Paz*

O texto é cantado de modo expressivo como uma sequência de fonemas carregados de dor pelo coro com todos os cantores em linha, bem diante do público.

O último *Interlúdio Coral* tem lugar após a *Situação 6* e durante a *Forma-pronúncia* de PAX e consiste, por isso, em um *Canto de Paz*. Reporto-me, aqui, ao Monteverdi do século XX, e a textura é tratada com o mesmo procedimento que foi empregado quando da citação do próprio Monteverdi: o perfil permanece o mesmo, mas o conteúdo harmônico se submete a transformações substanciais, até que, ao final, ouvimos uma mistura de Scriabin e Berio. Refiro-me, aqui, à obra coral extraordinária de Schoenberg, *Friede auf Erde* (Figura 50).

Exemplo sonoro 33 – *Friede auf Erde* de Schoenberg e *Interlúdio Coral 4*

Recitativo

É difícil afirmar quando um compositor especulativo, no decorrer de seu trabalho – e independentemente de ele viver nos tempos atuais ou ter vivido em tempos remotos –, deixa de ser experimental. Entretanto, com toda a certeza o *Recitativo* é um dos momentos mais experimentais em *labORAtorio*. Sua textura é constituída por quatro camadas: primeiramente, temos o soprano, que canta o tempo todo um mesmo perfil melódico extremamente difícil; paralelamente ao canto do soprano, a orquestra executa grandes ataques esporádicos, os quais detonam ressonâncias eletroacústicas e ocasionam uma metamorfose do acompanhamento instrumental do *Recitativo*; por fim, três violoncelistas saem de dentro da orquestra e se sentam bem na boca do palco, simbolizando um inusitado *basso continuo* que, no mais, é tratado pela eletrônica em tempo real.

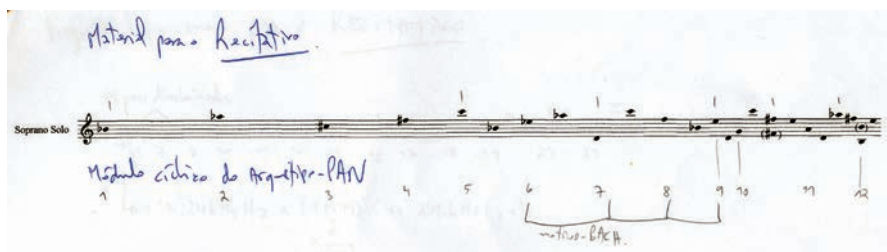
No *Recitativo*, exponho como, em minha opinião, o canto experimentou desdobramentos radicais e simultâneos uns aos outros na primeira metade do século XX. No meu entender, o canto oscilou entre dois polos: de um lado, um canto extremamente estacionário; de outro, um tratamento extremamente pontilhista da voz. Em Debussy, o canto aproxima-se de modo bem característico do Recitativo e, com isso, da própria fala.

Exemplo sonoro 34 – Claude Debussy, trecho de *Pelléas et Mélisande* (1892-1902)

Já em Webern, o canto é estilhaçado por todo o registro vocal e adquire, assim, forte caráter instrumental.

Exemplo sonoro 35 – Anton Webern: *Drei Gesänge Opus 23* (número 3 – 1933-1934)

Desta feita, o *Recitativo* parte de um canto *à la* Debussy para atingir paulatinamente o estado de um canto de tipo weberniano. Como material para a linha de base da voz, utilizei-me do *módulo cíclico* do acorde-*PAN*, elaborando assim um determinado perfil que só pode sofrer pequena variação de oitava em dois lugares e que é sempre repetido. Quanto mais a voz se aproxima do final do texto que lhe serve de base, tanto mais ela deverá cantar o *módulo cíclico* de maneira móvel e alternada entre as notas.

Figura 51 – *Módulo cíclico* do acorde-*PAN*

Como base textual para todo este processo, concebi um imenso texto que se refere a inúmeras de minhas ideias e visões de mundo, e até mesmo a influências que sofri. Trata-se de uma espécie de resumo comprimido e multirreferencial do meu pensamento:

> *... ce n'est pas parce que je ne sais quoi faire avec l'harmonie que je maintiens la note, mais c'est surtout à cause des couleurs croisées des timbres, «colores» sur laquelle on parlait déjà longtemps et qui ne fait que reproduire dans le temps strié certains phonèmes vocaliques et des consonnes comme s'il s'agissait d'un récit avec un texte infini qui se rapporte à l'emploi du discours ininterrompu d'épiphanies qui sont ici parfois re/découvertes par des sons de l'orchestre avec ses densités incroyables, tout en aboutissant à un flux verbal qui semble être une simulation d'une écriture infinie avec un amas de signifiés et de signifiants indépendants des profils*

écartelés qui se dégagent des parcours de l'entité autour de laquelle mon récitatif se circonscrit pour dire comment les mots peuvent remplir le sens des fréquences sans pour autant être la même chose, en constituant une couche plutôt de la sphère des contenus abstraits que de celle des expériences plus sensorielles lors d'une rencontre avec les sonorités extrêmement exubérantes qui pourraient évoquer Monteverdi autrement, malgré la contradiction avec l'axiome qui proclamait la suprématie des mots sur la musique, car ici c'est la musique qui parle pour que les mots puissent s'organiser pas de façon arbitraire mais bien au contraire par les voies des motivations qui ne sont pas nécessairement basées sur les similarités élémentaires mais surtout sur les contiguïtés encore plus riches parce que liées de façon indirecte à l'abstraction impure des idées, intentions déjà musicales à la recherche inépuisable des vérités expressives qui pourtant ne sont jamais concluses parce qu'elles traduisent la dramaticité inhérente dans le rapport entre les sons qui se renvoient aux signifiés mais qui en voulant être ces signifiés ne peuvent jamais les être vraiment et ces signifiés qui d'autre part ne peuvent être exprimés sans le fil conducteur qui est le son dans sa pureté la plus détachée de sens, dont le processus est en voie d'une transgression continuelle, "words in transgress" dont la vérité s'avère être un autre nome de la sédimentation, car ce qui se montre n'est qu'un seul aspect de l'invisible, la transcendance de la perception se faisant par la voie d'une accumulation des expériences toujours incomplètes dans la recontre du sujet avec le monde de la vie, dont l'évidence s'installe au moment précis de chaque instant perçu, même si nous ne croyons pas à l'existence du temps, le présent étant incompatible avec le passé et l'avenir, puisque si je retiens des mémoires et je fais des prospections vers le futur c'est parce que, «on the other hand», le présent m'échappe à chaque moment, et si du contraire je ne vis que sur le point du passage qui est le présent avec son épaisseur tout à fait relatif l'avenir et même le passé n'existent outre que dans mon imaginaire, ce qui démontre une incompatibilité entre les trois temps normalement admis dans la dimension cronologique de nos parcours, lesquels sont des itinéraires des résonances comme des vibrations des super-cordes qui sont à la base des structures les plus minimales de l'univers, comme des symphonies manifestées à plusieurs échelles, dont l'idée est reprise par des physiciens mais qui remontent à l'harmonie des sphères dans la dimension cosmologique qui doit être aussi assumée par nos musiques et par nos responsabilités autour des structures maximales dans l'éloge des complexités, et si l'éternité entendue pas comme le temps éternel mais comme l'atemporalité nous montre que celui qui vit dans le présent vit dans l'éternité, il est bien possible d'ouvrir une fenêtre d'éternité à chaque instant vécu pour percevoir les

Figura 52 – Início e fim da partitura para os três violoncelos no *Recitativo*

Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
gliss.
spicc.
senza tremolo!
TACET
ff
poco
mf
ppp
senza tremolo!
fff
molto
p

11"
Lento
42"
TACET
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
NV
gliss.
sff=pp
simile

(35")
7"
attacca
Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3
ETR
gliss.
(senza gliss.)
senza glissando
sff=pp
f > mf > pp
ppp

factures dans chaque morceau d'expression, de même que la forme-prononciation de certains mots veut se consacrer à un "laceramento della parola" au lieu de la poésie tout en étendant l'expression présente dans la connexion temporelle des phonèmes avec une loupe acoustique qui arrête partiellement le temps pour en ouvrir les voies de l'expressivité la plus authentique des langues dans la multiplicité des chemins labyrinthiques par lesquels chaque écoute peut se nourir pour en métamorphoser comme des transformants pas le monde indépendant de nous mais le monde perçu par nous, et si les choses semblent rester les mêmes c'est parce qu'elles peuvent être à vrai dire plusieurs choses selon celui que les perçoit dans ce réseau d'états émotifs qui fait de la musique une mathématique des affects, car il n'y a pas même des nombres parfaits, outre le fait qu'ils ne finissent jamais ...

Se por um lado, ao início do *Recitativo*, a voz canta de forma muito estacionária e atinge paulatinamente, ao seu final, um canto estilhaçado, ocorre justamente o contrário com os solistas instrumentais: os violoncelistas começam tocando de maneira fragmentária no registro mais grave do instrumento para, ao final do *Recitativo*, atingirem seu registro mais agudo com uma textura que consiste em glissandos contínuos.

Ouçamos tanto o início quanto o final do *Recitativo*, a fim de nos apercebermos claramente de tal contraste.

Exemplo sonoro 36 – *Recitativo*, início e fim

Para a elaboração dos três violoncelistas solistas, levei em consideração o âmbito dos intervalos do *módulo cíclico* e sua fórmula matemática e estabeleci em seguida cinco novos âmbitos, do mais grave ao mais agudo registro do violoncelo, em que o âmbito original é a quarta dessas cinco etapas com direcionalidade ao agudo.

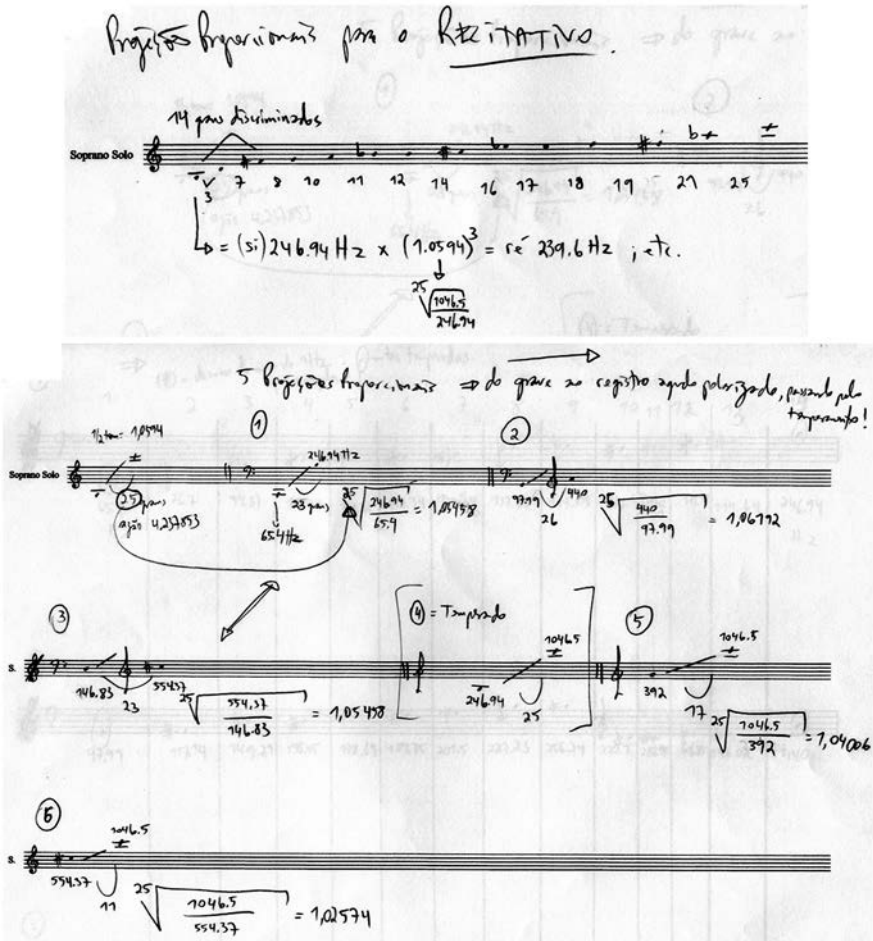
Figura 53 – Âmbito do *módulo cíclico* do acorde-*PAN* e âmbitos para as *projeções proporcionais* dos três violoncelistas solistas no *Recitativo* (esboços)

Em seguida, calculei as 14 notas utilizadas pelo perfil original nos novos âmbitos que eu definira. Para tal cálculo, utilizei-me evidentemente da mesma fórmula matemática que permite derivar 25 intervalos iguais em um dado âmbito frequencial.

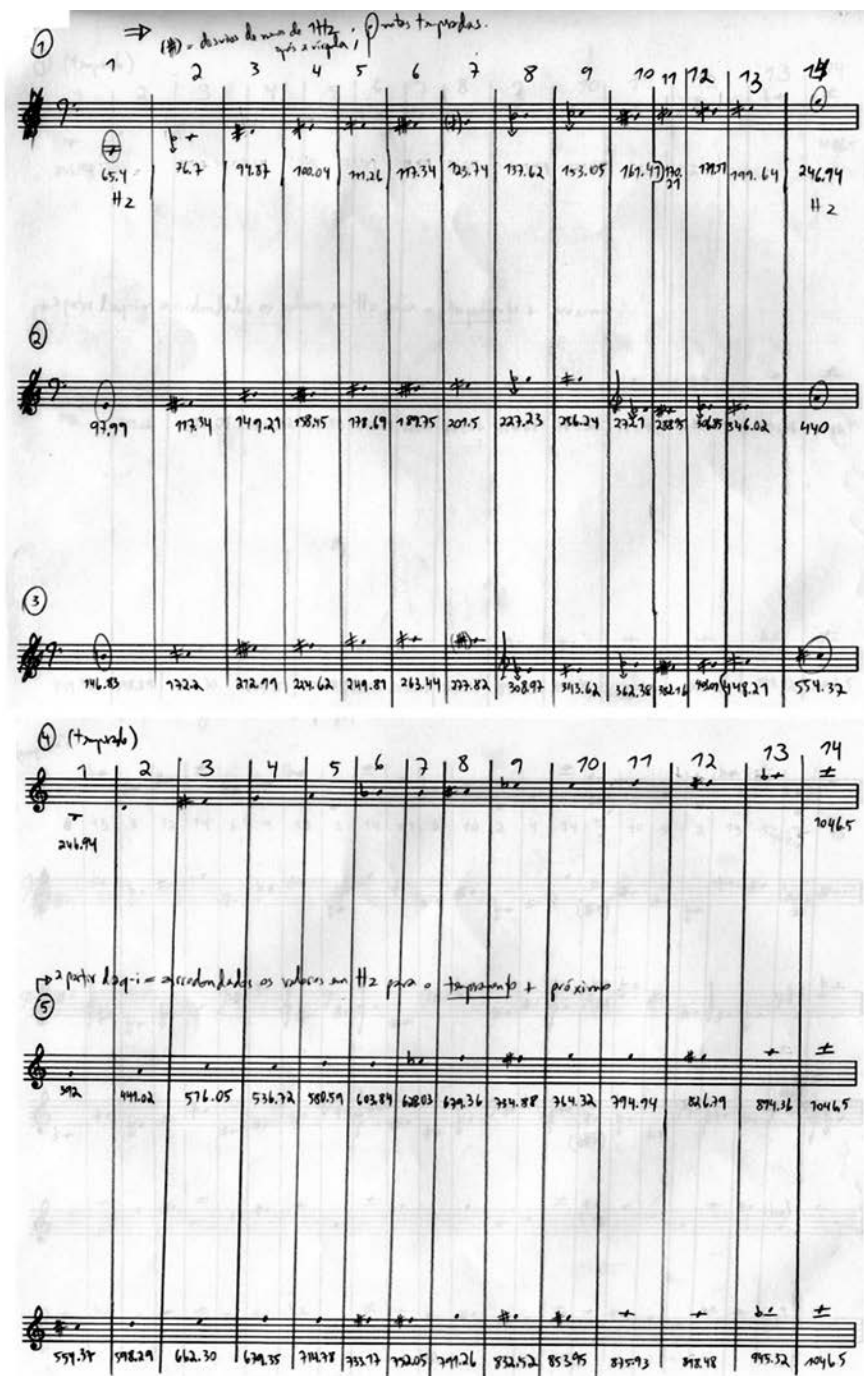
Figura 54 – Cálculo das 14 notas para cada âmbito (esboços)

Cada grupo de 14 notas submeteu-se então a seu respectivo âmbito, preservando-se a ordem original, de modo que o mesmo perfil fosse então sempre projetado, a cada *projeção proporcional*, no novo espaço das alturas.

Figura 55 – Transformações (projeções) do perfil original para os três violoncelos no *Recitativo* (esboço)

Árias e *Texturas Eletroacústicas*

A direcionalidade em *labORAtorio* também diz respeito às *Árias*. Ela se aplica, aqui, na paulatina ampliação do efetivo instrumental de acompanhamento da voz solista do soprano, a qual é sempre levemente transformada pela eletrônica. Na *Aria 1* (com grafia em italiano na partitura), o soprano é acompanhado por um clarinete, enquanto o canto faz uso do texto da *primeira Declamação*. A melodia baseia-se nas notas do *módulo cíclico* do acorde-*PAN*.

Exemplo sonoro 37 – Trecho da *Aria 1*

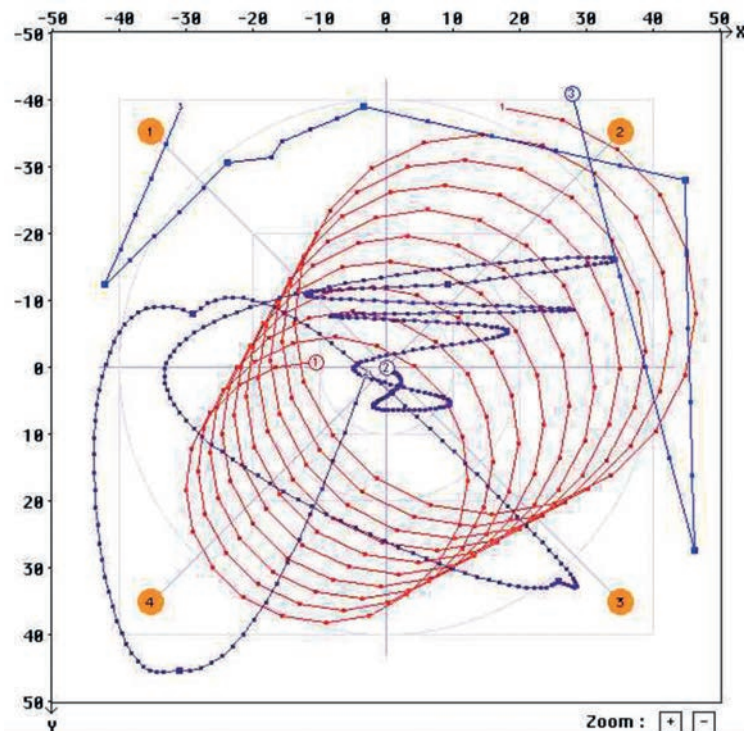
Figura 56 – Início da *Aria 1*

Com as *Árias* e com o *Recitativo*, as *Texturas Eletroacústicas* são evocadas. Com exceção da segunda delas, que eclode no *Recitativo* como textura ressonântica, todas as demais consistem em camadas eletroacústicas que realizei previamente no Studio PANaroma por meio de uma sutil elaboração sonora da voz do soprano. Elas são detonadas por um *patch* do programa Max/MSP que elaborei e são projetadas no espaço.

Figura 57 – *Patch* no Max/MSP para a eletrônica em tempo real de *labORAtorio*

Com este *patch*, baseado no programa *Holophon* de Laurent Pottier que expandi substancialmente tendo em vista minhas necessidades, foi-me possível conjuminar a eletrônica em tempo real com camadas sonoras eletroacústicas previamente compostas e realizadas em estúdio – ou seja, conjuminar música acusmática com música eletroacústica em tempo real –, o que em anos anteriores só era possível, quando o era, sob dificílimas condições. A partir do reconhecimento de uma determinada frequência entoada pela voz do soprano, o programa chama automaticamente uma dada camada sonora e a projeta no espaço de acordo com uma das trajetórias espaciais predefinidas. Vejamos agora uma dessas projeções espaciais que elaborei para as três camadas sonoras eletroacústicas e ouçamos a *primeira Textura Eletroacústica* sozinha, a qual, entretanto, soa junto com a *Aria 1*.

Exemplo sonoro 38 – Trecho da *primeira Textura Eletroacústica*

Figura 58 – Esboço para a espacialidade das três camadas sonoras eletroacústicas em *labORAtorio*

Com relação à espacialidade sonora, seria preciso abrir um capítulo a parte, na medida em que trabalhei com distintas oposições espaciais que se desenvolvem de KRACH através de PAX até SPAß, em que parâmetros tais como velocidade, ângulo do movimento, ocupação espacial etc. são considerados. Tudo isso fica, entretanto, para uma outra vez.

Na *Aria 2*, que é ouvida simultaneamente à *Textura Orquestral 7*, a voz do soprano é acompanhada por um clarinete e um trompete. A melodia direcional ao agudo refere-se a duas obras distintas de Monteverdi e se constitui pela interpolação de ambas essas referências.

Exemplo sonoro 39 – Trecho da *Aria 2*

Por fim, com a *Aria 3* a voz do soprano atinge o apogeu com aquela melodia mais complexa e oriunda – como já mencionado – de uma peça bem mais antiga (*Pretexturas sobre todas as flores da fala*), enquanto seu acompanhamento consiste em um grupo instrumental que nada mais é que uma metamorfose do quinteto de sopros, ao mesmo tempo em que se ouve a *Forma-pronúncia* de PAX. Instrumentos e voz constituem, assim, uma textura heterofônica. Ao lado de trechos dos *Four Quartets* de T. S. Eliot, ouvimos uma sintomática frase de Sigmund Freud, extraída de seu magnífico ensaio *Jenseits des Lustprinzips*: "a Novidade sempre constituirá a condição do prazer"[7].

Exemplo sonoro 40 – Trecho da *Aria 3*

Texturas Orquestrais

À guisa de conclusão, gostaria de esclarecer aspectos das *oito Texturas Orquestrais*. Por meio delas é que eu especulei o mais profundamente que pude com relação à harmonia em seu sentido mais amplo. Para tanto, levei em consideração diferentes aspectos estruturais do acorde-*PAN*, em que a cada vez sua estrutura foi focada sob um distinto ponto de vista, dando vazão à derivação de mais outros quatro acordes mais complexos.

7 *"Immer wird die Neuheit die Bedingung des Genusses sein."*

Figura 59 – Derivações estruturais a partir do acorde-*PAN*

Figura 60 – *Projeções proporcionais* e instrumentação para as *Texturas Orquestrais 3* e *4*

A *primeira Textura Orquestral* é caracterizada sobretudo pela entrada dos músicos pelo teatro em direção ao palco, enquanto a *segunda Textura Orquestral* impinge uma direcionalidade ao acorde-*PAN* em seu estado original. Para as *terceira* e *quarta Texturas Orquestrais*, por exemplo, elegi o acorde C acima (Figura 59) como base para a derivação de novas harmonias por *projeções proporcionais*. Em tal processo, comprimi este acorde em distintas etapas e a cada vez a partir de suas próprias notas, de modo que, em cada uma dessas etapas, o acorde fosse comprimido de modo distinto e submetido a uma diferente instrumentação (Figura 60).

Ouçamos um pequeno trecho da *quarta Textura Orquestral*. Uma melodia pontilhista cada vez mais expandida e que é entoada principalmente pelo piano em meio à orquestra vai deixando rastros de ressonância em certos instrumentos, cujos pontos espalhados pelo registro das alturas são sempre "imantados" como em um campo magnético em direção a um *cluster* no registro central com as mesmas notas do denso acorde cantado ao mesmo tempo pelo coro em sua *Situação 4*.

Exemplo 41 – Trecho da *Textura Orquestral 4*

A *Textura Orquestral 5* faz uso de interpolações de acordes que derivei com os programas do Ircam (Figura 61), enquanto a *Textura Orquestral 6* consiste em ressonâncias que são evocadas por citações de oito acordes de meu *Mahler in Transgress* (2002-2003), para dois pianos e eletrônica em tempo real, sendo que o oitavo desses acordes já derivava, a rigor, de *ATLAS FOLISIPELIS* (1996-1997) (Figura 62).

Figura 61 – Última interpolação de acordes da *Textura Orquestral 5*

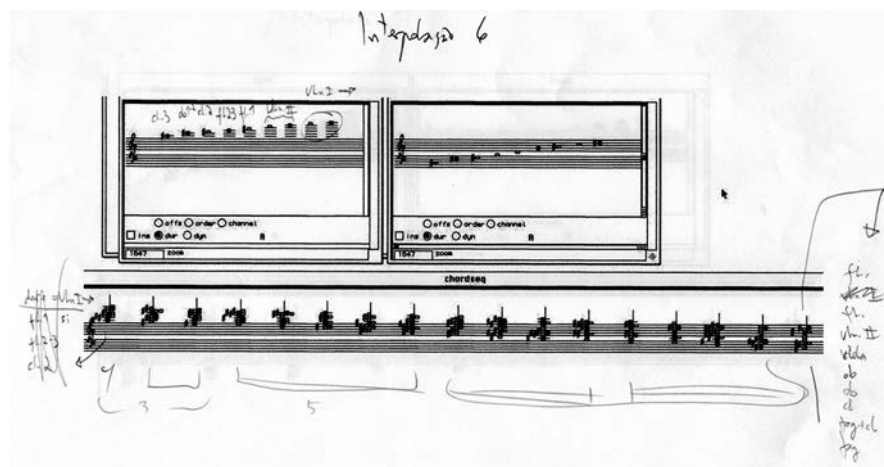
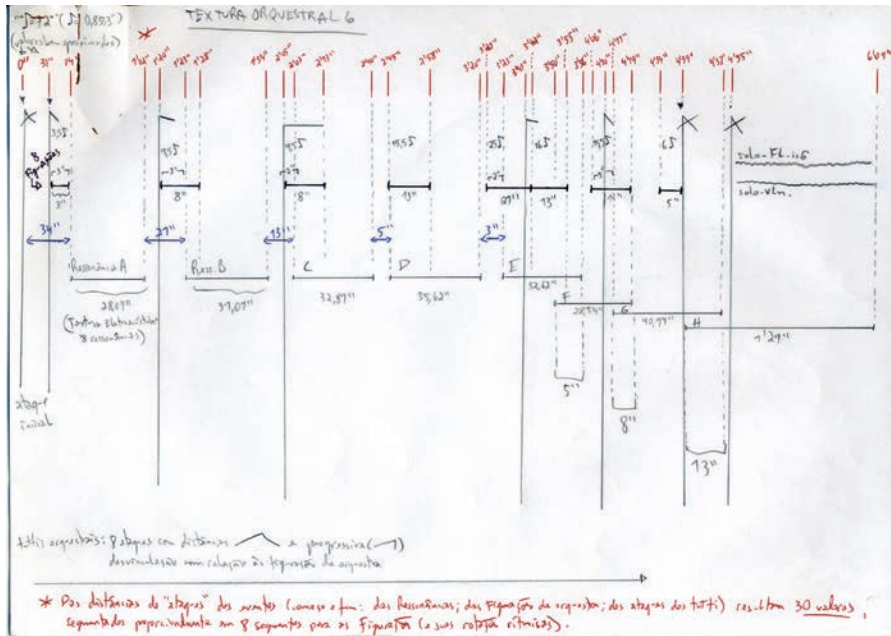



Figura 62 – Oito acordes de *Mahler in Transgress* (o último sendo de ***ATLAS FOLISIPELIS***)

Das distâncias de ataque entre os distintos acontecimentos na duração global da *sexta Textura Orquestral* derivei então trinta valores proporcionais que foram utilizados neste mesmo trecho para rotações rítmicas que ocorrem na escritura orquestral.

Figura 63 – Estrutura global da *Textura Orquestral 6*

Por fim, algumas poucas palavras sobre a *oitava* e última *Textura Orquestral*. Sua textura também consiste em interpolações de aglomerados harmônicos, a qual, soando simultaneamente ao *Concento 5* e a um *Pos-Lúdio Coral*, constitui o mais denso ponto culminante da composição, até que cinco acordes nos reconduzam, por fim, ao mesmo uníssono do início da obra.

Exemplo sonoro 42 – Conclusão de *labORAtorio*

Figura 64 – Trecho da *Textura Orquestral 8*

Subito più lento, ♩= 63

molto accelerando

Tempo Primo (♩= 152)

Subito meno mosso, ♪= 120

Ancora meno, ♪= 108

Cada instrumentista realiza, independentemente de seu naipe, um único glissando rapidíssimo descendente no interior da duração deste compasso, *fff*, a partir da primeira corda.

Figura 65 – Conclusão de *labORAtorio*, com seus acordes derradeiros (última página da partitura para o coro)

Pós-Lúdio Coral

CORO:

Após curta respiração, cada cantor começa a caminhar livremente pelo teatro, em meio ao público, entoando novamente o último acorde do **Concento 5**, com **respiração *ad libitum* e vogal de livre escolha**, variando por vezes as vogais com **glissando de formantes**. Após poucos segundos, esta entidade harmônica passa a ser plenamente audível na Orquestra, e o Maestro sinaliza claramente o número **1** (= **Harmonia 1**). Ao todo, contando com este primeiro acorde em **sintonia** com o Coro e com o **Uníssono Final**, a Orquestra entoará **8 Entidades Harmônicas** (pontuadas na partitura da **Textura Orquestral 8** por **8 números**).
A partir desta primeira sintonia entre Coro e Orquestra (pontuada pelo gesto do Maestro), cada voz humana enuncia as notas seguintes na medida em que ouve cada uma das outras entidades harmônicas claramente enunciadas pela Orquestra e indicadas pelos gestos numéricos do Maestro, **de 1 a 8**.
Aos poucos, todos os músicos (cantores e instrumentistas) chegam ao **Dó# central** (ou **Ré♭** do Soprano Solo), num **Uníssono** global.
A partir de então, cada músico (inclusive os da Orquestra) sai *ad libitum* da sala de concerto por algum lado.
O Coro, já espalhado em meio à platéia, sai pelos flancos e por trás do teatro, sempre entoando o **Dó#**.
Dinâmica geral das vozes nesse processo:

Para terminar, observemos a complexa forma global de *labORAtorio*, com seus três níveis musicais distintos – o vocal, o eletroacústico e o orquestral.

> [Após uma pausa, ouviu-se uma reprodução em vídeo e áudio da estreia mundial de *labORAtorio* em 31 de janeiro de 2004 no Theatro Municipal de São Paulo: Soprano: Martha Herr; Coral Paulistano sob a regência de Mara Campos; Difusão eletroacústica: Flo Menezes; Direção cênica: João Malatian; Orquestra Experimental de Repertório; Regente: Jamil Maluf]

Exemplo sonoro 43 – *labORAtorio*, estreia mundial com os intérpretes citados

Figura 66 – *labORAtorio*: Forma global em três níveis musicais e textos utilizados (e páginas seguintes)

2

Interlúdio Coral 2
± 29"
Textura Orquestral 3
± 29"
Situação 4:
± 1'30"
Ethos único: com Declamação 2 = ± 1'30"
Textura Orquestral 4
± 1'30"
Situação 5:
± 4'45"
Ethos 1 = ± 2'
Ethos 2 = ± 20"
Ethos 3 = ± 2'
Ethos 4 = ± 25"
Textura Orquestral 5
± 4'25"
Pausa
25"
Recitativo com Declamação 3 ao final
[com 3 Cellos]
± 6'09"
ETR
= transformação dos Cellos (um a cada vez, em alternância)
± 6'09"
Textura Orquestral 6
± 6'09"
Textura Eletroacústica 2
5'35"
– 8 Ressonâncias espacializadas a partir das entidades harmônicas orquestrais
Interlúdio Coral 3 – Lamento
± 45"
TACET 2
± 7'55"
Concento 3
± 1'20"
Situação 6:
± 1'25"
Ethos 1 = ± 30"
Ethos 2 = ± 55"
Forma-Pronúncia da palavra PAX
2'
Interlúdio Coral 4 – Cântico de Paz
± 2'20"
Aria 2 – de Amor e Morte
[com Trompete in B♭ e Clarinete in B♭]
± 2'25"
ETR
= transformação do Soprano, Clarinete ou Trompete (um a cada vez, em alternância)
± 2'12"
Textura Orquestral 7
± 3'18"
Textura Eletroacústica 3
1'34"
– a partir de uma dentre 3 opções:
C#5 do Soprano
C6 do Clarinete
Ab5 do Trompete
Concento 4
± 53"

3

Duração total aproximada = 53'28"

4

Flo Menezes: *labORAtorio*

Os Itinerários Semânticos através dos Textos

Escritura Vocal	Voz(es)	Textos	Fontes
Situação 1	Coro	Vogais; glissando de formantes; gestos vocais; fonemas fricativos	
Situação 2	Baixo Solo	Declamação 1 [prosódia: **grito**]: *Mutazione della musica… l'ascoltare di qualsiasi temporalità evanescente! L'ascoltare evanescente di qualsiasi temporalità della musica! L'ascoltare della temporalità di qualsiasi musica evanescente! L'evanescente temporalità dell'ascoltare di qualsiasi musica! La musica della temporalità di qualsiasi ascoltare evanescente della MU-TA-ZIO-NE!*	Permutações dos textos de base de Ernst Bloch, Roman Jakobson e Jean-François Lyotard
	Coro	Insultos violentos, xingamentos e palavrões; pronúncia da palavra *Krach*; *Ahi me*	
Interlúdio Coral 1	Coro	*Sonus qui est vox plus continet de perfectione quam sonus qui non est vox*; vogais	Marchetto da Padova, "Lucidarium"
	Coro	*Sono un deserto e fer'aspre e selvaggie*	Francesco Petrarca ["Zefiro Torna" de Monteverdi]
Concento 1	Coro	*Che tutto quello che viene detto possa esser cantato;* *Daß sich alles in Gesang bringen läßt, was gesprochen wird;* *Que tudo o que é falado se deixe levar ao canto;* *Que tout ce qui se dit puisse se chanter;* *Expressio verborum*	Guido d'Arezzo, "Micrologus"; expressão da *Seconda Prattica* do Barroco
Aria 1	Soprano Solo	*Mutazione della musica… l'ascoltare di qualsiasi temporalità evanescente!*	Permutação dos textos de base
Situação 3	Coro	*Vieni Imeneo deh Vieni*; Explosão de risos	Alessandro Striggio ["Orfeo" de Monteverdi]
	Regente Coral	Sermão no Coro	
	Coro	Lamúrias infantis; apenas consoantes	
Concento 2	Coro	*A parlar nel modo come se l'avesse a cantare!*	Monteverdi (carta)
Interlúdio Coral 2	Coro	*Il presto con il bene insieme non conviene*	Monteverdi (carta)
Situação 4	Voz feminina do Coro	Declamação 2 [prosódia: **sensualidade**]: *Origine dell'espansione… parte simultaneamente integrante ed evanescente di un appello*	Permutação dos textos de base
	Coro	Vogais *ad libitum*	

5

Situação 5	Coro	Recitações *ad libitum* de estórias; glissando de vogais (de formantes); glissando de formantes em cochicho	
Recitativo	Soprano Solo	*... ce n'est pas parce que je ne sais quoi faire avec l'harmonie que je maintiens la note, mais c'est surtout à cause des couleurs croisées des timbres, «colores» sur laquelle on parlait déjà longtemps et qui ne fait que reproduire dans le temps strié certains phonèmes vocaliques et des consonnes comme s'il s'agissait d'un récit avec un texte infini qui se rapporte à l'emploi du discours ininterrompu d'épiphanies qui sont ici parfois re/découvertes par des sons de l'orchestre avec ses densités incroyables, tout en aboutissant à un flux verbal qui semble être une simulation d'une écriture infinie avec un amas de signifiés et de signifiants indépendants des profils écartelés qui se dégagent des parcours de l'entité autour de laquelle mon récitatif se circonscrit pour dire comment les mots peuvent remplir le sens des fréquences sans pour autant être la même chose, en constituant une couche plutôt de la sphère des contenus abstraits que de celle des expériences plus sensorielles lors d'une rencontre avec les sonorités extrêmement exubérantes qui pourraient évoquer Monteverdi autrement, malgré la contradiction avec l'axiome qui proclamait la suprématie des mots sur la musique, car ici c'est la musique qui parle pour que les mots puissent s'organiser pas de façon arbitraire mais bien au contraire par les voies des motivations qui ne sont pas nécessairement basées sur les similarités élémentaires mais surtout sur les contiguïtés encore plus riches parce que liées de façon indirecte à l'abstraction impure des idées, intentions déjà musicales à la recherche inépuisable des vérités expressives qui pourtant ne sont jamais concluses parce qu'elles traduisent la dramaticité inhérente dans le rapport entre les sons qui se renvoient aux signifiés mais qui en voulant être ces signifiés ne peuvent jamais les être vraiment et ces signifiés qui d'autre part ne peuvent être exprimés sans le fil conducteur qui est le son dans sa pureté la plus détachée de sens, dont le processus est en voie d'une transgression continuelle, «words in transgress» dont la vérité s'avère être un autre nome de la sédimentation, car ce qui se montre n'est qu'un seul aspect de l'invisible, la transcendance de la perception se faisant par la voie d'une accumulation des expériences toujours incomplètes dans la recontre du sujet avec le monde de la vie, dont l'évidence s'installe au moment précis de chaque instant perçu, même si nous ne croyons pas à l'existence du temps, le présent étant incompatible avec le passé et l'avenir, puisque si je retiens des mémoires et je fais des prospections vers le futur c'est parce que, «on the other hand», le présent m'échappe à chaque moment, et si du contraire je ne vis que sur le point du passage qui est le présent avec son épaisseur tout à fait relatif l'avenir et même le passé n'existent outre que dans mon imaginaire, ce qui démontre une incompatibilité entre les trois temps normalement admis dans la dimension cronologique de nos parcours, lesquels sont des itinéraires des résonances comme des vibrations des super-cordes qui sont à la base des structures les plus minimales de l'univers, comme des symphonies manifestées à plusieurs échelles, dont l'idée est reprise par des physiciens mais qui remontent à l'harmonie des sphères dans la dimension cosmologique qui doit être aussi assumée par nos musiques et par nos responsabilités autour des structures maximales dans l'éloge des complexités, et si l'éternité entendue pas comme le temps éternel mais comme l'atemporalité nous montre que celui qui vit dans le présent vit dans l'éternité, il est bien possible d'ouvrir une fenêtre d'éternité à chaque instant vécu pour percevoir les factures dans chaque morceau d'expression, de même que la forme-prononciation de*	Texto mega-referencial com alusões a títulos de algumas de minhas obras

6

		certains mots veut se consacrer à un «laceramento della parola» au lieu de la poésie tout en étendant l'expression présente dans la connexion temporelle des phonèmes avec une loupe acoustique qui arrête partiellement le temps pour en ouvrir les voies de l'expressivité la plus authentique des langues dans la multiplicité des chemins labyrinthiques par lesquels chaque écoute peut se nourir pour en métamorphoser comme des transformants pas le monde indépendant de nous mais le monde perçu par nous, et si les choses semblent rester les mêmes c'est parce qu'elles peuvent être à vrai dire plusieurs choses selon celui que les perçoit dans ce réseau d'états émotifs qui fait de la musique une mathématique des affects, car il n'y a pas même des nombres parfaits, outre le fait qu'ils ne finissent jamais ...»...	
	Tenor Solo	Declamação 3 [prosódia: **dor**]: *Inevitabile ascoltare dell'espansione... temporalità agonistica ed immemoriale dell'esaurimento*	Permutação dos textos de base
	Coro	Frases longas individuais *ad libitum*	
Interlúdio Coral 3 – Lamento	Coro	*Ah, adieu, père, et merci!* *Ah, addio, padre, e grazie!*	Mensagem de Berio em francês a Stravinsky quando de sua morte, vertida por mim igualmente em italiano e enviada a Berio quando de sua morte
Concento 3	Coro	*Che tutto quello che viene detto possa esser cantato;* *Daß sich alles in Gesang bringen läßt, was gesprochen wird;* *Que tudo o que é falado se deixe levar ao canto;* *Que tout ce qui se dit puisse se chanter;* *Expressio verborum*	Guido d'Arezzo, "Micrologus"; expressão da *Seconda Prattica* do Barroco
Situação 6	Coro	Vogais; Frases soltas:	
		Die Zeit ist starr, und doch fließt die Zeit	Edmund Husserl, "Phánomenologie des inneren Zeitbewußtseins"
		Das innere Bewußtsein ist ein Fluß	E. Husserl, *idem*
		Confusion, source of renewals	Ezra Pound, "Canto XXI"
		The river is within us, the sea is all about us	T. S. Eliot, "Third Quartet"
		Mirar el río hecho de tiempo y agua y recordar que el tiempo es otro río	Jorge Luis Borges, "Arte Poética"
		El río me arrebata y soy ese río	J. L. Borges, "Heráclito"
		Aquele rio é espesso como o real mais espesso	João Cabral de Melo Neto, "O Rio"
		Vou levando comigo os rios que vou encontrando	João Cabral, *idem*
		Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos	João Guimarães Rosa, "A Terceira Margem do Rio"

7

Interlúdio Coral 4 – Grito de Paz	Coro	*Friede auf der Erde!*, vogais	Conrad Ferdinand Meyer ["Friede auf Erden" de A. Schönberg]
Aria 2 – de Amor e Morte	Soprano Solo	*A te amor a te amor a morte amor a morte a te amor morte a morte amor morte*	
Concento 4	Coro	*Alevonablalroknavavelisnon in quelle luci vaghe;* *Mille ardenti pensier mille desiri;* *La stessa cosa;* *Time stretching;* falsa solmização	Excerptos – em parte de trás para diante –de "Madrigais" de Monteverdi; frases soltas
Situação 7	Voz masculina à esquerda	*Flo, keep going! Bisogna cogliere i nostri pensieri!* *Fare forward, travellers!*	Excerptos transformados do Terceiro Movimento de "Sinfonia" de Berio; T. S. Eliot, "Four Quartets"
	Voz feminina ao centro	Declamação 4 [prosódia: **gracejo/riso**]: *Espansione generale ed inevitabile nel parlare… mutazione della temporalità integrante di un linguaggio*	Permutação dos textos de base
	Voz masculina ou feminina à direita	*A obstinação pode ser definida como a disposição para prosseguir num caminho previamente traçado, sem se deixar desencorajar pelos obstáculos!*	Algirdas Julien Greimas / Jacques Fontanille, "Semiótica das Paixões"
	Coro	Gracejos; interjeições de afeto; frases espontâneas de carinho; em seguida gestos de pidonhos, simulação de reza e solicitações pegajosas	
	Soprano Solo	*Chega!* [grito de basta]	
Aria 3	Voz feminina	Declamação 5 [prosódia: **angústia/lamúria**]: *Pathos di un esaurimento del parlare… appello evanescente dell'origine immemoriale di un canto, mutazione della temporalità*	Permutação dos textos de base
	Soprano Solo	*Music heard so deeply that it is not heard at all;* *But you are the music while the music lasts;* *Old stone to new building, old timber to new fires,* *old fires to ashes, and ashes to the earth;* *Words move, music moves only in time;* *but that which is only living can only die*	T. S. Eliot, "Four Quartets"
		Immer wird die Neuheit die Bedingung des Genusses sein	Sigmund Freud, "Jenseits des Lustprinzips"
	Sons eletroacústicos	Declamação 6 [minha própria voz transformada e espacializada; prosódia: **declamação poética**]: *Origine immemoriale di un racconto… temporalità dell'espansione integrante ed agonistica di un parlare evanescente,* *canto inevitabile…* *… canto inevitabile… canto inevitabile… canto inevitabile…*	Última permutação dos textos de base, com inclusão do vocábulo *racconto* (relato verbal)

8

Concento 5	Coro	*Che tutto quello che viene detto possa esser cantato;* *Daß sich alles in Gesang bringen läßt, was gesprochen wird;* *Que tudo o que é falado se deixe levar ao canto;* *Que tout ce qui se dit puisse se chanter;* *Expressio verborum*	Guido d'Arezzo, "Micrologus"; expressão da *Seconda Prattica* do Barroco
Pós-Lúdio Coral	Soprano Solo	Palavras soltas de textos anteriores	
	Coro	Vogais *ad libitum*; glissando de formantes	

As três paixões dos três tempos: ensaio sobre *Retrato falado das paixões* (2007-2008)

Meu fim é meu começo: "Nada é simples do que se oferece à alma" (Pascal, 1951, p.51).[1]

Elogio da complexidade; desconfiança da simplicidade. Eis como não "acabo" propriamente dito, mas como o coro inteiro, sobre textos de Goethe que desembocam nessa passagem de Pascal, canta anunciando o fim circular, interminável de *Retrato falado das paixões*, para 32 vozes e eletrônica em tempo real.[2]

Exemplo sonoro 44 – *Retrato falado das paixões*: *Situação 19* e início da *Situação 20*, parte *Trust*

Com efeito, na conclusão deste trabalho de grande fôlego e de uma duração de cerca de 34 minutos, é sobretudo a um recomeço, a uma revivência das paixões, nó semântico de toda a obra, que direciono meu convite derradeiro e utópico, cuja frase final, entoada pelo *basso profondo*, revela-se como

---

1 *"Rien n'est simple de ce qui s'offre à l'âme."*

2 Obra composta em 2007-08 e realizada em fevereiro de 2008 junto ao Experimentalstudio des SWR de Freiburg, Alemanha (tendo como assistente de informática musical Gregorio Karman), como encomenda desta instituição em decorrência do Giga-Hertz-Preis em sua primeira edição de 2007, quando então fui agraciado com o prêmio por minha peça *La novità del suono* (2006), para 13 músicos e eletrônica em tempo real (no júri, Pierre Boulez, Wolfgang Rihm, Horacio Vaggione, Ludger Brümmer, Detlef Heusinger, Armin Köhler e Peter Weibel), *Retrato falado das paixões* foi estreada em 12 de fevereiro de 2011 no Theaterhaus de Stuttgart, dentro do Festival Éclat, pelo SWR Vokalensemble sob a regência de Marcus Creed, com direção cênica de Marcelo Gama e a difusão eletroacústica e eletrônica em tempo real pelo estúdio de Freiburg (responsáveis pela informática musical: Gregorio Karman, Joachim Haas, Teresa Carrasco e eu mesmo).

a única dentre todas as citações textuais utilizadas que fora submetida, ainda que ligeiramente, a alguma ínfima metamorfose: "Eu logo teria abandonado os prazeres... Ora, toca a vocês *re*começar!" (ibidem, p.435)[3].

A escritura é por excelência o domínio do transitório. Vista por sua essência, portanto como *elaboração*, estou mesmo convencido de que ela se situa sobre o plano do sensível, a meio caminho entre o corpo como receptor das sensações e o pensamento que se esforça por abstrair suas memórias no exercício da especulação mais impura. É, pois, no território da sensibilidade, ou ainda, com Aristóteles, do prazer sensível – em oposição ao inocente prazer corporal –, que se projeta toda a instabilidade da escritura. E ao contrário da periferia do corpo, afetado justamente por *afecções*, lidamos aqui com *afetos*. A música, uma *matemática dos afetos*, pode ser somente calculada, a meu ver, se todo e qualquer cálculo se perfilar, enquanto perlaboração, como controle e ao mesmo tempo elogio consciente, voluntário, das paixões. O gênio de Monteverdi o havia muito bem pressentido...

Entre corpo e pensamento, a música não pertence nem ao domínio do olho, nem ao da orelha. Ainda que seja a escuta a guiar e conduzir, por suas errâncias, aquilo que se ouve e se vê, bem podemos imaginar a existência de um órgão intermediário que assume a função não de um puro olhar ou de um puro ouvir, mas antes a de um verbo que tentei formular em minha língua materna pelas vias de sua função peremptória: *ouver* (ouvir + ver), atividade suprema do *orolho*, mistura de *olho* e *orelha*. Como bem dizia Berio (2006, p.121), "a música parece frequentemente constituir o mais possante mediador entre o olho e o ouvido"[4].

Nesta evocação da visão pela escuta, condição distintiva da recepção da música que faz de tudo algo potencialmente visível, mas que, a rigor, chega mesmo a renunciar, como no caso dos contextos acusmáticos, ao visível enquanto ato concreto a olhos nus, *Retrato falado das paixões* baseia-se, ainda assim, em *Situações* quase dramatúrgicas, procurando se dar conta de maneira informativa, participativa, da presença inexorável do corpo dos cantores e dos ouvintes. E isto porque, como dizia Anaxágoras (1966, p.66), todo visível nada mais é "que apenas um aspecto do invisível". *Situações* que instauram relações *de espaço*, já que o espaço, com Leibniz (apud Rovira,

---

3 *"J'aurais bientôt quitté les plaisirs... Or c'est à vous à* recommencer*!"*

4 *"[...] Music often appears to be the most powerful mediator between the eye and the ear [...]."*

2006, p.52), revela-se a ordem das coexistências, em oposição ao tempo, ordem das existências:

> Eis como os homens formam a noção de espaço. Eles consideram que diversas coisas existem ao mesmo tempo, e eles encontram aí uma certa ordem de coexistência. [...] É sua situação ou distância. Quando ocorre que um desses coexistentes muda sua relação com uma multidão de outros, [...] chama-se tal mudança de um movimento que se situa naquele que é a causa imediata da mudança. E quando vários ou mesmo todos mudarem de acordo com certas regras conhecidas de direção e de velocidade, pode-se sempre determinar a relação de situação que cada um adquire em relação a cada outro [...][5].

Sabemos bem, como dizia Ezra Pound (1976, p.101), que é "perfeitamente óbvio que nem todos nós vivemos no mesmo tempo". Mas se o tempo é de cada um, o espaço pertence a todos! Assim, o início de *Retrato falado das paixões* causa uma surpresa aos ouvintes: com as luzes gerais acesas, os cantores compartilham o espaço dos ouvintes sem que estes o saibam – certos membros do coro, disfarçadamente, situam-se mesmo em meio ao público, como se fossem verdadeiros espectadores –, invadindo o teatro por todos os flancos, e pronunciando ao mesmo tempo um antigo provérbio brasileiro que diz: "Quem canta, seus males espanta", para, após ter preenchido todo o espaço que os circunda, dirigir-se aos ouvintes, de modo imperativo, com uma ordem deveras incisiva, até mesmo autoritária: "Cantem!"

Trata-se do início do Inferno. Um inferno que, nesse contexto, nada mais é que a cena imaginária da evocação da *angústia*, combatida por uma estratégia lírica de base que procura metamorfosear toda palavra em canto sublime[6]. Esta primeira paixão cardinal da obra, já mesclada com espanto e

---

5 "*Voici comment les hommes viennent à se former la notion de l'espace. Ils considèrent que plusieurs choses existent à la fois, et ils y trouvent un certain ordre de coexistence. [...] C'est leur situation ou distance. Lorsqu'il arrive qu'un de ces coexistants change de ce rapport à une multitude d'autres, [...] on appelle ce changement un mouvement qui est dans celui où est la cause immédiate du changement. Et quand plusieurs, ou même tous, changeraient selon certaines règles connues de direction et de vitesse, on peut toujours déterminer le rapport de situation que chacun acquiert à chacun [...].*"

6 E é a isto que nos remete o desejo ancestral de Guido d'Arezzo ao início do capítulo XVII de seu *Micrologus* (ca. 1025-1028): "Tudo o que é falado pode ser cantado" (D'Arezzo, 1993, p.78). De tal temática – na forma de minha tradução mais livre e imperativa: "Que tudo o que é falado se deixe levar ao canto!" – eu já havia feito uso explícito em *Phantom-Wortquelle;*

com uma estranha simbiose de encorajamento e de submissão, presentifica-se como a polarização afetiva dos traços que fazem de todos nós neuróticos que somos – algo preferível, de toda forma, à psicose. Nos momentos mais labirínticos deste inferno simbólico, podemos mesmo renunciar a todo texto para desembocarmos nos estilhaçamentos de sons vocais sugestivos de um desespero dilacerado.

Exemplo sonoro 45 – *Retrato falado das paixões*: *Situação 4*, parte *Angustiae*

Mas são estes mesmos traços que alimentam também nossos sonhos, nos quais se projetam nos desejos[7]. Em oposição à angústia, a *esperança* constitui, pois, uma espécie de paixão que aqui se vê espelhada e que faz do porvir o lugar, tão imaginário quanto o passado, no qual vamos buscar as motivações para atravessar a densa floresta de nosso presente. E nesses *ritos de perpassagem*[8] pelos quais se pode entrever esta floresta não como obscuridade, mas antes como ramificações luminosas, instigadoras arborescências plenas de vidas, por que afinal ter que renunciar aos *prazeres*? A alegria de viver, alimento instintivo do *perseverare in suo esse* espinoziano em seu magnífico tratado da alma humana como evidência psíquica de nossos seres[9], perfila-se assim como o pivô de tais paixões adversas: angústia e esperança se veem como ramificações espelhadas de nosso estar no mundo, dotado de prazer.

Eis as questões que me colocava acerca da essência emotiva de nossos tempos imaginários e vividos: mesmo se, segundo Santo Agostinho, passado e futuro se revelam – pela via fenomenológica das retenções e protenções – apenas como puras construções do presente, quais seriam os estados emotivos capitais de nossa imaginação passada, presente e futura? A *angústia*, o *prazer* e a *esperança* deveriam, pois, agir como nós em torno dos quais todas as demais paixões poderiam se organizar, se entrecruzar, se entrelaçar, em um tecido tão complexo quanto nosso pensamento e nossas sensibilidades,

---

Words in Transgress, peça eletroacústica verbal de 1986-87 baseada exclusivamente em sons verbais, e também em *labORAtorio*, de que tratarei mais adiante.

7 "*Seules les traces font rêver*" ("somente os traços fazem sonhar" (Char apud Boulez, 2008, p.16)).

8 Título de um importante projeto de composição em gestação há anos e anos...: *Ritos de Perpassagem*.

9 Refiro-me a sua *Ética* (Espinoza, 2007), possivelmente o primeiro tratado de psicanálise da história.

na instabilidade de nossas escrituras. Ancorados pelos vocábulos em três línguas distintas – latim, alemão e inglês –, tais polos passionais deixam entrever uma certa *direcionalidade* em direção ao porvir e assim também à esperança, alçando o prazer na vanguarda de nossos atos e tomando distância de toda tristeza: *angustiae* (/angustiɛ/) – *Lust* (/lʊst/) – *trust* (/trʌst/).

Retrato falado das paixões consiste, pois, em um manifesto utópico e direcional à *Hoffnung* (*Esperança*) blochiana, em que o fio condutor reside justamente na metamorfose fonêmica desta vogal escura – /u/ – que se torna cada vez mais ambígua, uma vez que é colorida de um /a/ escamoteado. A raiz comum aos três vocábulos – *ust* – testemunha a própria essência dessas três paixões em seus três tempos: enquanto a vogal /u/ evoca toda obscuridade angustiante, a consoante fricativa /s/ revela-se como símbolo de todo prazer estendido, e o /t/, com sua intervenção oclusiva, marca a proposição plosiva que se segue a cada desejo. É como se esses fonemas, em seu encadeamento, revelassem no nível microscópico a proposição superlativa, macroscópica de toda a obra: na medida em que o tempo escoa sem freio nem repouso, os traços da angústia a diluem nas tramas do desejo e da fé: /ust … ʊst … ʌst/.

Apesar do risco de toda redução, a questão que mormente me ocupava em torno da essência passional dos três tempos vividos parecia permitir-me edificar toda uma rede deveras complexa e plena de nuances *transtextuais*. Após tê-la resolvido, era então necessário combater seu caráter redutor e realçar claramente a riqueza multiplicativa dos entrelaçamentos emotivos tal como esta se apresenta a nossos sentimentos, os quais jamais são unívocos. Visando à elaboração dessa estratégia polissêmica, recorri então à história verbal do pensamento tal como esta se dá nas formulações filosóficas que de costume leio como poesias elevadas, assim como às inflexões poéticas que interpreto como pura filosofia. Quanto à escolha dos textos, ela decorre de anos e anos de leitura e de reflexão, cujas fontes, cuidadosamente anotadas em margem de página, constituem o arsenal de minha biblioteca pessoal. Pois que nossos livros, com todas as nossas marcas, anotações e comentários, são como esboços de nossas composições que preservamos como partes constituintes de nossa alma. As obras que se depositam em nossas estantes revelam-se como uma outra espécie de paixão, talvez muito mais estendida ao longo do itinerário criativo que perseguimos através dos tempos...

Assim é que lidamos com uma numerosa seleção de textos que vão, entre outras coisas, de Epicuro a Freud, de Dante a Pascal ou Descartes, de

Aristóteles a Goethe, cujas citações foram classificadas segundo sua afinidade maior ou menor com tal ou tal paixão cardinal – a angústia, o prazer e a esperança. Aquelas que demonstravam certa polissemia por se prestar a mais de um polo passional deveriam, pois, ressurgir na superfície da composição. Sua repetição, sistematicamente submetida a algum tratamento musical divergente, manifestaria as correspondências essencialmente equívocas entre verbo e som, como aliás são igualmente ambíguas todas as correspondências na floresta de símbolos de nosso pensamento, e isto mesmo em relação às mais familiares.

No espaço polivalente das *Situações* de *Retrato falado das paixões*, a coexistência das paixões é, assim, mais que uma evidência. Ela institui a estratégia de base para o elogio do prazer, a superação da angústia e a proposição da fé. A simultaneidade das camadas faz de sua escritura um convite à sua reescuta. No momento mesmo da eclosão do prazer, é já o primeiríssimo fonema da palavra *Lust* – /l/ –, estirado por um glissando ascendente do coro, que procurará se perpetuar (o *perseverare in suo esse* espinoziano), na medida em que um segundo estiramento, desta vez realizado pela eletrônica em tempo real, alonga radicalmente este mesmo fonema que acabara de ser captado pelo sistema de informática musical, fazendo como que o /l/ estendido compartilhe o espaço com três vozes solistas. Um *basso profondo*, baseado em um texto de Pascal, discorre sobre a essência do prazer e de suas relações com o corpo humano, enquanto um tenor empreende um jogo lúdico de palavras desprovidas de sentido, mas que, reconstituídas em sentido temporal inverso pela eletrônica e espacializadas em torno do público, veem seus significados originais – todos eles ancorados em línguas latinas – restaurados: /oisid/ = *disío* (italiano: *desejo*); /rizɛlp/ = *plaisir* (francês: *prazer*); /roma/ = *amor*; /serexum/ = "*mujeres*" (espanhol: *mulheres*)... Uma última palavra, pronunciada pelo tenor, /m(o)ral/, desta vez com um significado bem conhecido e com todo o seu reenvio punitivo – típico dos julgamentos das paixões no decorrer dos tempos, ora consideradas como virtudes, ora como pecados[10] –, faz transparecer a parcela de angústia talvez presente em cada ato de prazer (pelo simples prognóstico de seu implacável esvaecimento): sua

10 De onde emana a nuance do título, que coloca as paixões no banco dos réus: um *retrato falado* das paixões, por vezes consideradas como crimes... Em português, a expressão abre as vias a uma polissemia, absorvendo na trama vocal também a palavra *falada*, além da cantada.

retrogradação temporal resulta na palavra *larmes* (francês: *lágrimas*). Sobreposta a esses eventos, uma voz de *soprano coloratura*, verdadeira encarnação da Rainha da Noite de Mozart (ela mesma encarnação do inferno misturado com o prazer), encarna um canto que tem por base fragmentos de Empédocles sobre a oposição entre a fragmentação da Raiva e a união do Amor, levando as palavras à metáfora conclusiva, quase surrealista, que evoca o Mar como sendo o "suor da Terra". Não sabemos mais então se essas lágrimas provêm da dor ou do prazer em nós, pois além de todos esses elementos de caráter solista, ouve-se o coro cantando simultaneamente a bela definição de Descartes: "Lágrimas, suor dos olhos"[11].

Exemplo sonoro 46 – *Retrato falado das paixões*: *Situação 9*, início da parte *Lust*

A simultaneidade da escritura, aqui confrontada com distintos estados de *musicalização dos textos* – canto solista, canto coral, voz declamada, voz falada, voz estirada e espacializada eletronicamente –, pode receber diferente disposição, no interior mesmo do canto polifônico. Na medida em que o canto é, como bem o queria Guido d'Arezzo, a proposição mais expandida do prazer musical pela palavra, ele constituirá o escopo de toda alegria, na fronteira da esperança. O último momento formal de *Lust*, na *Situação 16*, desemboca na última parte *Trust*, desaguando em uma frase de William Blake ("*joys impregnate!*"), cantada pelo coro. De modo concomitante, este momento expõe e opõe ao canto com *bocca chiusa* do coro uma textura a cinco vozes cantadas – ela mesma uma reescritura de meu *labORAtorio* (1991; 1995; 2003) –, da qual emerge um texto em alemão cantado pelo soprano, o qual se fundamenta no elogio da *novidade* como condição essencial do prazer: "A novidade sempre constituirá a condição do prazer"[12]. Aqui, entretanto, a fonte textual – já empregada na obra de origem – não provém nem da poesia, nem da filosofia. É Freud (1990, p.40) que aqui se reporta ao prazer das especulações sexuais por parte das crianças. Uma frase sublime que pode, contudo, ser eleita como preceptora ideal de todas as artes, plenas de sublimação!

---

11 "*Larmes, sueur des yeux.*" Para uma compreensão detalhada de todos os entrelaçamentos transtextuais, conferir a tabela com o itinerário dos textos utilizados na obra tal como publicado como anexo de sua partitura em alemão.

12 "*Immer wird die Neuheit die Bedingung des Genusses sein.*"

Exemplo sonoro 47 – *Retrato falado das paixões*: *Situação 16*, fim da parte *Lust*

Meu começo é meu fim: "A alma jamais se oferece como simples a nada" (Pascal, 1951, p.51)[13]. O riso simultâneo ao choro em face de uma mesma coisa constitui para o filósofo uma das provas das ramificações de nossos pensamentos. Para mim, tal asserção se revelava suficientemente atada à dor das almas para que eu a inserisse no contexto semântico da parte consagrada ao mal-estar ao início de *Retrato falado das paixões*.

Mas esta mesma complexidade, causa do sofrimento, constitui também a fonte de toda alegria! Quer se trate das coisas, quer de nossa alma, nada pode se afirmar como simples. E dar-se conta desta instigadora complexidade do mundo é perceber os cursos e os recursos de nossos (re)dizeres. Pois que viver é percorrer direções, espirais com suas curvas indefinidamente desconhecidas, mas ao mesmo tempo sempre enraizadas na carga referencial de nossos gestos, de nossas palavras, de nossos cantos. Estas mesmas ligações e correspondências que provocam em nós o arrebatamento e nos desvelam a curiosidade de cada dia, que nos incitam a conceber novas obras e obras novas, com o prazer e a esperança de, continuamente, superar nossas angústias e nos apaixonar.

---

13 *"L'âme ne s'offre jamais simple à aucun sujet."*

Referências

Textos publicados nesta obra

Ensaios

MENEZES, F. Dos ouvidos para cima. *Revista Concerto*, São Paulo, ano XIII, n.142, ago. 2008, p.21.

______. O blefe de Beethoven ((psic)análise da Nona Sinfonia). Texto inédito concebido há cerca de vinte anos, porém redigido apenas em três e quatro de janeiro de 2018 para inclusão neste livro.

______. Stockhausen permanece. In: STOCKHAUSEN, K.; MACONIE, R. *Stockhausen sobre a música.* São Paulo: Madras, 2009, p.3-28.

______. Adorno e o paradoxo da Música Radical. In: ADORNO, T. W. *Introdução à Sociologia da Música.* São Paulo: Editora Unesp, 2011, p.13-43.

______. Transgresso e intertensão – cinco fragmentos para o entendimento de uma transmodernidade. In: FALLEIROS, F. N.; SCHEEL, M. (Orgs.). *Reflexões sobre a modernidade.* Jundiaí: Paco, 2011, p.233-49.

______. Senha e contrassenha. In: TRAGTENBERG, L. (Org.). *O ofício do compositor hoje.* São Paulo: Perspectiva, 2012, p.91-101.

______. As coisas, seus nomes e seus lugares (à guisa de prefácio ao *Tratado de Harmonia* de Schoenberg). In: SCHOENBERG, A. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001, p.9-18.

______. Arnold Schoenberg, a superfície em música e a verdade insuportável. In: *Programa do VIII Festival Amazonas de Ópera 2004*, Manaus, 2004, p.44-51.

______. Arnold Schoenberg e a hegemonia do pensado. In: ALMEIDA, J. de.; BADER, W. (Orgs.). *O pensamento alemão no século XX*. v.III. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.135-60.

______. Suma teleológica da composição musical: por uma breve sociologia da recomposição. In: NASCIMENTO G.; ZILLE J. A. B.; CANESSO, R. (Orgs.).

A música dos séculos XX e XXI. v.I. Barbacena (MG): EdUEMG, 2014, p.61-72. (Série Diálogos com o Som)

______. A inversão das distâncias – do som do corpo ao corpo do som. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.14, n.1, dez. 2014, p.39-48.

______.Gilberto Mendes, persona gratíssima. *Anais do Festival de Música Contemporânea Brasileira*. Campinas: Unicamp, 2015, p.57-63.

______. frasesdefeito. Texto inédito.

Repetições

MENEZES, F. Odisseia eletroacústica – entrevista a Humberto Pereira da Silva. Primeiramente publicada na internet em julho de 2007, em: http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2880,1.shl.

______. "Mistérios ainda não são milagres" – Diálogo com Ralph Paland. In: ______.; PALAND, R. (Ed.). *Nova Ars Subtilior – Essays zur maximalistischen Musik*. Tradução de Flo Menezes. Hofheim: Wolke Verlag, 2014, p.211-51. [Título original: Geheimnisse sind noch keine Wunder – Flo Menezes im Gespräch mit Ralph Paland]

Provas

MENEZES, F. Periodicidade e direcionalidade na micro e na macroestrutura de *Pulsares* (1998-2000). In: ______.; PALAND, R. (Ed.). *Nova Ars Subtilior – Essays zur maximalistischen Musik*. Tradução de Flo Menezes. Hofheim: Wolke Verlag, 2014, p.73-112. [Título original: Periodizität und Direktionalität in der Mikro- und Makrostruktur von Pulsares (1998-2000)]

______. Espacialidade espectral e harmônica do Oratório: uma análise de labORAtorio (1991; 1995; 2003). In: ______.; PALAND, R. (Ed.). *Nova Ars Subtilior – Essays zur maximalistischen Musik.* Tradução de Flo Menezes. Hofheim: Wolke Verlag, 2014, p.113-155. Título original: Spektrale und harmonische Verräumlichung des Oratoriums: Eine Analyse von labORAtorio (1991; 1995; 2003).

______. As três paixões dos três tempos (ensaio sobre Retrato Falado das Paixões). Synérgies (Brésil). Tradução de Flo Menezes, année 2011, n.9 – *Revue du GERFLINT, Paris / São Paulo / Montréal,* dez. 2011, p.91-102. Título original em francês: Les trois passions des trois temps.

Imagens de análises em meio aos textos da parte Ensaios

Análises em manuscrito: 1979 – Alban Berg: *Vier Stücke Op.5*, para clarinete e piano – análise inédita

Análises em manuscrito: ca. 1998 – Karlheinz Stockhausen: *Mixtur* – análise inédita

Análises em manuscrito: ca. 2008 – Igor Stravinsky: *Symphonies pour Instruments à Vent* – análise inédita

Análises em manuscrito: ca. 1991 – Luciano Berio: *Formazioni* – análise inédita

Análises em manuscrito: 1994 – Olivier Messiaen: *Neumes rythmiques* – análise inédita

Análises em manuscrito: ca. 1984 – Anton Webern: *Sechs Bagatellen Op.9*, para quarteto de cordas – análise inédita

Análises em manuscrito 3: ca. 1983 – Luciano Berio: *Sequenza VII*, para oboé – análise inédita

Três páginas de partituras com rabiscos: *Sinfonias* de Berio; *Kontakte* de Stockhausen e *Studie II* de Stockhausen – análise inédita

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

______. Schrift von Wahrheit. Mahler: Eine musikalische Physiognomik. In: ______. *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp,1986.

______. Der Widerstand gegen die Neue Musik (Entrevista entre Theodor W. Adorno e Karlheinz Stockhausen na rádio Hessischer Rundfunk, em 22 de abril de 1960). In: Stockhausen, K. *Texte zur Musik 1977-1984*, v.6. Köln: M. DuMont Schauberg, 1989, p.458-83.

______. *Philosophie der neuen Musik*. ______. ; TIEDEMANN, R. (Ed.). *Gesammelte Schriften.* v.12. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

______. *Berg:* o mestre da transição mínima. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

______. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

______. XII – Vermittlung. In: ______. *Einleitung in die Musiksoziologie – Gesammelte Schriften 14*. Digitale Bibliothek – Band 97, s. d.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos.* Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.

ANAXÁGORAS. *Fragmentos.* Buenos Aires: Aguilar, 1966.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BERIO, L. *Entrevista sobre a Música* – realizada por Rossana Dalmonte. São Paulo: Civilização Brasileira, 1996.

______. *Remembering the Future*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006.

BLAKE, W. Proverbs of Hell. In: _____. *Poesia e prosa selecionadas*. São Paulo: J. C. Ismael, 1984.

BOULEZ, P. Stravinsky permanece. In: ______. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva,1995, p.75-136.

______. Die Konzertprogramme – Wolfgang Fink im Gespräch mit Pierre Boulez. In: ______. *Boulez 2000 – London Symphony Orchestra*. Köln: Wienand, 2000.

______. Œuvre: Fragment. Paris: Gallimard, 2008.

BRECHT, B. Das epische Theater (1936). In: _____. *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987, p.983-9.

CAMPOS, A. de. *Música de invenção.* São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARDEW, C. *Stockhausen serves Imperialism*. London: The Ancor Press, 1974.

COTT, J. *Conversations avec Stockhausen*. Paris: Éditions J.-C. Lattès, 1979, p.37.

D'AREZZO, G. *Micrologus*. Paris: Éditions IPMC, 1993.

DAHLHAUS, C. Adornos Begriff des musikalischen Materials. ______. In: *Schoenberg und andere – Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz: Schott, 1978.

DUARTE, R. *Adorno/Horkheimer & a Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

______. *Teoria crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ECO, U. Il Contributo di Jakobson alla Semiotica. In: ______. *Roman Jakosbon*. Roma: Riuniti, 1990. p.287-302.

ELIAS, N. *Mozart* – sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

ESPINOZA, B. de. *Ethica.* Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

FEDOSSEJEW, P. N. et al. *Karl Marx – Biographie*. Berlin: Dietz, 1984.

FÉTIS, F.-J. *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*. New York: Pendragon Press, Stuyvesant, 1994.

FRANCESCONI, L. Luca Francesconi. *Centro Studi Luciano Berio*. s. d. Disponível em: <http://www.lucianoberio.org/node/35478>.

FREUD, S. Jenseits des Lustprinzips (1920). In: ______. *Essays III – Auswahl 1920 bis 1937*. Berlin: Volk und Welt, 1990.

GEHLEN, A. *Die Säkularisierung des Fortschritts*. In: ______. *Einblicke* –Gesamtausgabe, v.7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

GOETHE, J. W. von. *Faust – Der Tragödie erster Teil.* Nürnberg: Jacob Mendelsohn, 1946.

JAKOBSON, R. Che cos'è la poesia? In: ______. *Poetica e Poesia – questioni di teoria e analisi testuali*. Torino: Giulio Einaudi, 1985. p.42-55.

JAUSS, H. R. *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung.* Cintanza: Universität Konstanz, 1972.

JOYCE, J. *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber, 1975.

KAHN, C. *Pitágoras e os pitagóricos* – uma breve história. São Paulo: Loyola, 2007.

KANT, E. *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime.* Ensaio sobre as doenças mentais. São Paulo: Papirus, 1993.

LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LYOTARD, J.-F. *La Phénoménologie*. v.625. Paris: Presses Universitaires de France, 1954. (Collection Que sais-Je?)

______. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

MAHNKOPF, C.-S. *Adornos Kritik der Neueren Musik*. In:______.; KLEIN, R. *Mit den Ohren denken:* Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

MANOURY, P. La note et le son: un carnet de bord. In: ______. *La Note et le Son* – Écrits *et Entretiens 1981-1998*. Paris: L'Itinéraire / L'Harmattan, 1998a. p.43-57.

______. Les partitions virtuelles. In: ______. *La Note et le Son* – Écrits *et Entretiens 1981-1998*. Paris: L'Itinéraire / L'Harmattan, 1998b.

MARX, K. *Das Kapital – Kritik der politischen Ökonomie*, Erster Band, Buch I: Der Produktionsprozeß des Kapitals. In: Marx, K.; Engels, F. *Werke*. Band 23. Berlin: Dietz, 1986.

MENEZES, F. *Luciano Berio et la phonologie:* une approche jakobsonienne de son œuvre. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.

______. (Org.). *Música eletroacústica:* história e estéticas. São Paulo: Edusp, 1996.

______. Do som do tempo ao tempo do som. In: ______. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Editora Unesp, 1998a, p.33-41.

______. A escritura ausente – sobre o estatuto da escritura e do material na música eletroacústica. In: ______. *Atualidade estética da música eletroacústica*, São Paulo: Editora Unesp, 1998b, p.43-65.

______. *Atualidade estética da música eletroacústica.* São Paulo: Editora Unesp, 1998c.

______. Introdução. In: SCHOENBERG, A. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

______. *Apoteose de Schoenberg* – Tratado sobre as entidades harmônicas. 2ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

______. Neue Form und neue harmonische Techniken im Bereich elektroakustischer und instrumentaler Musik. In: BLUMRÖDER, C. von. (Org.). *Komposition und Musikwissenschaft im Dialog III (1999-2001)*. v.6. Münster: Signale aus Köln – Musik der Zeit, Lit Verlag, 2003, p.33-60.

______. A estonteante velocidade da música maximalista – música e física: elos e paralelos. In: ______. *Música maximalista* – ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora Unesp, 2006a. p.447-62

______. As vanguardas e os públicos. In: ______. *Música maximalista* – ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora Unesp, 2006b. p.435-6.

______. *Música maximalista* – ensaios reunidos sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora Unesp, 2006c.

______. Stockhausen permanece. In: STOCKHAUSEN, K.; MACONIE, R. *Stockhausen:* sobre a Música. São Paulo: Madras, 2009.

______. Adorno e o paradoxo da Música Radical. In: ADORNO, T. W. *Introdução à sociologia da música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011a. p.13-43 .

______. Prefácio. In: ADORNO, T. W. *Introdução à sociologia da música.* São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

______. *Matemática dos afetos* – Tratado de (re)composição musical. São Paulo: Editora da USP, 2013.

_____. A *acústica musical em palavras e sons*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

______.; PALAND, R. (Ed.). *Nova Ars Subtilior* – Essays zur maximalistischen Musik. Hofheim: Wolke Verlag, 2014. p.73-112.

MENEZES, P. *A crise do passado* – modernidade, vanguarda, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 1994.

OLIVEIRA, W. C. de. *Beethoven:* proprietário de um cérebro. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OWENS, J. A. *Composers at work:* the Craft of Musical Composition 1450-1600. New York: Oxford University Press, 1997.

PASCAL, B. *Pensées – Sur la Religion et sur Quelques Autres Sujets*. Paris: *Éditions du Luxembourg*, 1951.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

POUND, E. *A arte da poesia* – ensaios escolhidos. São Paulo: Editora da USP; Cultrix, 1976.

PROUST, M. À la Recherche du Temps Perdu, IV – Albertine disparue, I. Paris: Gallimard, 1989.

RIEMANN, H. *Riemann Musiklexikon – Sachteil*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967.

ROVIRA, R. *Léxico fundamental de la metafísica de Leibniz*. Madrid: Trotta, 2006.

SADIE, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v.13. London: Macmillan, 1980.

SANTO AGOSTINHO. Confissões. In: ______. *Santo Agostinho*. São Paulo: Abril, 1973. p.9-316. (Os Pensadores, VI)

SCHOENBERG, A. *Harmonielehre*. Wien: Universal Edition, 1922.

______. *Letters*. London: Faber & Faber, 1964.

______. *Structural Functions of Harmony*. New York: W. W. Norton & Company, 1969.

______. Problems of Harmony. In: ______. *Style and Idea*. London: Faber & Faber, 1975a, p.268-87.

______. The Relationship to the Text. In:______. *Style and Idea*. London: Faber & Faber, 1975b, p.144.

______. *Style and Idea*. London: Faber & Faber, 1975c.

______. Neue Musik (meine). In: ______. *Arnold Schoenberg. Musik-Konzepte – Sonderband*. München: edition text+kritik, 1980.

______. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da USP, 1991.

______. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001a.

______. *Exercícios preliminares em contraponto.* Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2001b.

______. *Funções estruturais da harmonia*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

______. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Indiana: Indiana University Press, 2006.

______. *Stile herrschen, Gedanken siegen* – Ausgewählte Schriften. Mainz: Schott, 2007a.

______. *Briefwechsel Arnold Schoenberg – Alban Berg, 3.2*. Mainz: Schott, 2007b.

STOCKHAUSEN, K. *Chancen der Elektronischen Musik*. In: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. v.2. Köln: Dieter Schnebel, 1964.

______. *Texte zur Musik 1963-1970*, Band 3. Köln: Verlag DuMont Schauberg, 1971.

______. Teoria da Unidade do Tempo Musical. In: MENEZES, F. (Org.), *Música eletroacústica* – História e estéticas. São Paulo: Editora da USP, 1996a, p.141-9.

______. In: FRISIUS, R. (Ed.) *Stockhausen – Einführung in das Gesamtwerk – Gespräche*. Mainz: Schott, 1996b.

TROTSKY, L. *Em defesa do marxismo*. São Paulo: Proposta, 1984.

TROTSKY, L; BRETON, A. *Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

Índice onomástico

Índice remissivo

Para bons entendedores, meias palavras não bastam. Ouvimos e reouvimos, e jamais ouvimos a mesma coisa. Lemos e relemos, e sempre relemos de outra forma. Nessa salutar espiral que tipifica nosso *transgresso*, é preciso arriscar. Instigar o pensamento e lançar dados fazem parte do *ouviver* especulativo, opondo-nos à facilidade e superficialidade reinante.

E estes ensaios reunidos são isso: esboçam, mas também provocam, insistem em ideias sobre as quais já falei antes, porém – como haveria de ser – de outras formas, algumas delas ainda relutantes para quem as lê e talvez para mim mesmo, provam hipóteses suspeitas e manifestam firmes convicções, doam a quem doer. São análises de ideia e de obras e, como toda análise, perfazem riscos no itinerário da mão sobre o papel, quer seja do esboço teórico, quer seja de uma partitura, nossa ou de outros.

Há ensaios bem-acabados, mas também os inacabados. Ideias que relanço. E análises, bem acabadas ou em rabiscos. Erros e acertos mutilados pela caneta ou borrados pelo lápis. Flo Menezes

Flo Menezes é professor titular da Universidade Estadual Paulista (Unesp) na área da Composição Eletroacústica. Possui graduação (1985) em Composição pela Universidade de São Paulo, mestrado (1989) em Elektronische Komposition pela Musikhochschule-Köln, Alemanha, e doutorado (1992) em Arts et Sciences de la Musique pela Université de Liège, Bélgica. É professor no Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp e atua como compositor e professor visitante junto a diversas instituições europeias e norte-americanas.